

BBC音乐导读 27

珀塞尔

Purcell

Arthur Hutchings 著

刘 若 端 译

花山文艺出版社

图书在版编目（CIP）数据

珀塞尔/（英）哈钦（Hutchings，A.）著；刘若端译．石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 27 册）
ISBN 7-80611-665-6

Ⅰ．珀… Ⅱ．①哈… ②刘… Ⅲ．珀塞尔-乐曲-音乐欣赏 Ⅳ．J605．561

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26111 号

BBC 音乐导读 27

珀塞尔

Arthur Hutchings 著　刘若端译

责任编辑：张国岚　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　**责任校对**：李　鸥

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　5.625 印张　91 千字　1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：9.70 元
ISBN 7-80611-665-6/G・58



目 录

珀塞尔和他的同时代人

1659～1695年这个日期容易记。它表明英国音乐家们视为其最具才能的祖先珀塞尔（Henry Purcell）的寿命只比莫扎特长了一年，比舒伯特长了五年。它也表明，那是他和我们的好运气，因为他出生后几个月，君主政体和国教在英国恢复了，随之而来的是对两种大众音乐的要求。当清教徒政府关闭戏院以及取缔安立甘（Anglican）教会的崇拜时，这两种音乐也得不到官方的批准。当时在西方国家，音乐是按它演奏的地点分类的，即：教堂、戏院和室内。在前面两种被公开压制时，第三种(即室内乐)却得到了突出的发展，只需看看珀塞尔晚年在室内乐上取得的成果，它的声誉是海外作曲家用同一形式和同一乐器演奏的作品所无法比拟的。

在珀塞尔的室内乐之前，最令人赞赏的英国室内乐是吉本斯（Gibbons）、詹金斯（Jenkins）、洛克（Locke）和劳斯（William Lawes），（其中第二、三位活到能迎接

复辟的到来）等人在维奥尔琴（或木笛）音乐会中发现的，这种音乐会有时有键盘乐器，有时没有。但是“室内乐”指的是“在王子和贵族官邸”中为娱乐而创作的任何作品[1]。因此，在珀塞尔的时代以前，它只是少数显贵的英国人听到的音乐，是大型乐队使用今日所用的那种弓弦乐器奏出的。在国王被流放期间，这个“管弦乐团”（这是当时给一批音乐家新起的名称）在法国和说德语的宫廷中占主导地位，因为这些宫廷的小诸侯嫉妒路易十四和他的 grande bande（大乐队）。尽管在伊丽莎白一世（1603）和詹姆斯一世（1635）的葬礼上都曾用过小提琴，但是，人们在“第一次改革”（1662）期间听到小提琴在皇家教堂更大规模地演奏时，第一次感到震惊。

宫廷的编制中已包括有歌手、鲁特琴手、维奥尔琴手、管乐器和键盘乐器演奏者，但是查理二世更偏爱模仿 Vingt-quatre violons du Roi（国王的廿四把提琴）的新

---

[1] 见里斯（Rees）的《百科全书》（Cyclopaedia，约 1800）中伯尼（Charles Burney）博士语。

乐队，“因为它更为活泼与轻盈”[1]，或用我们的话来说，“节奏准确和调子容易上口”。这种乐队为宴会和宫廷的盛大聚会演奏，以便提供娱乐而不是帮助默祷。佩皮斯（Pepys）、伊夫林（Evelyn）、伍德（Wood）虽然也是享乐的人们，但他们显然地从地理上和形而上学上把这种看法认为是外国的，即在神圣戏院（teatrumsacrum）内，这种音乐不仅延长默祷之词，而且延长天上和人间欢乐的声音。“在每次中止期间，二十四把小提琴一起按照法国那种古怪的轻快的方式演奏，更适用于酒馆或剧场而不适用于教堂。”伊夫林可能见到过国王要使别人属从于他对全员乐队的爱好，因为我们看到过这样的名单，每次只要全体人员的四分之一进入教堂。这些人要对珀塞尔的父亲托马斯·珀塞尔（Thomas Purcell）或汉弗莱（Pelham Humfrey）负责。他们已从法国和意大利“旅行留学”回来，而且参加到为重新举办的皇家教堂乐团而受训的第一批男孩当中去。

珀塞尔和弟弟丹尼尔（Daniel）在他们父亲的音乐

---

[1] 见克拉克（Andrew Clarke）编五卷本《安东尼·伍德（1632～1695）的生平与时代》（Anthony Wood, Life and Times）第一卷，第212页，1891年出版，牛津。

界朋友和为王室服务的亲戚中间长大，成为皇家教堂唱诗班的歌手，穿着今日仍沿用的猩红色制服。在英国基督教改革运动中，引人注目的是在大教堂、王室“产业”（例如：西敏寺大教堂或温莎的圣乔治教堂）和大学中建立学院式的机构。一个合唱团的机构包括牧师、男歌手、管风琴手和一所男孩子的学校。在欧洲大陆没有与此完全相同的机构，因为在英国，常设的唱诗班一直要在周日做礼拜。海顿与舒伯特受教育的维也纳帝国小教堂收唱诗班歌手时不收学费；而“维也纳男童合唱团”和里根斯堡合唱团则是现代重新兴起的组织。除了学校的正常课程外，合唱机构希望男孩子们也练习使用键盘乐器和管弦乐器，并且学习和声与音乐设计。查理二世时更鼓励男孩子们作曲，作品可能在做礼拜时演奏，因为通过“发挥他们青年人的幻想力”，国王就可以取得在他的白厅教堂中演奏的音乐，他喜欢这种音乐的风格，而不是老一些的作曲家的风格[1]。

但是，为什么要冗长地谈论一个创作世俗音乐比宗

---

[1] 这是塔德韦(Tudway)提供的材料，他是复辟时期唱诗班的第一批歌手之一。1715～1720年间，他搜集了一批有价值的大教堂音乐，1698年白厅宫因失火而被拆除，但伊尼格·琼斯(接下页注)

教音乐多得多的人所处的唱诗班歌手的年代呢？因为库克（Cooke）、汉弗莱、布洛（Blow）、洛克以及其他为王室服务的珀塞尔的导师们，已经受到许多影响，当珀塞尔只有十九岁时，这些影响就激发了他的创造力。他从来没有到远离伦敦的地方去旅行，要不是他的音乐消除了他不曾出国的遗憾，他在国内也不会获得特殊的荣誉。因此，我们应当了解那些迎合他同时代人的趣味的特点，不论他们自以为是的鉴赏力是多么幼稚。像小步舞曲、嘉禾舞曲或进行曲等具有准确节奏和诗体重音的一首声乐或器乐作品，织体（texture）上用块状和声（block harmony）比用重叠部分（overlapping strands）多，就被认为是“法国风格”。它与“英国风格”的对比可以从谱例 1 和 2 中看出来：

〔接上页注〕（Inigo Jones）的可爱的宴会厅就作为皇家礼拜堂，直到被维多利亚女王关闭，此后皇家教堂是圣詹姆斯宫中一个都德式的教堂，第二次世界大战后不久唱诗班学校关闭，这些学生（不像大教堂的学生）只参加星期日的礼拜，在学校得到较好的待遇，有科学及体育课的场所，大多数大教堂唱诗班学校也收歌手以外的学生，在扩大规模方面不像西敏寺那么严格。

谱例 1

吉本斯

For be - hold from hence forth all gen - er -

- a - - tions shall call me bless - ed

（歌词中译：因为看哪，从今以后世世代代将称我有福）

谱例 2

珀塞尔

For be - hold, be - hold from hence - forth all

gen - er - a - tions shall call me bless - ed

（歌词中译：因为看哪、看哪，从今以后世世代代将称我有福）

吉本斯（1625 年去世）和珀塞尔对同样的歌词配曲。在“世代”一词开始时，珀塞尔用了 saccadé（有力地加重音）的音型，这与吕利（Lully）的浮夸的乐曲有关，也是复辟时期作曲家使用较多的。

用大乐句（broad phrases）分谱写法由于在谱例 1 中省略了现代的小节线而显得比较清楚，如果用常规的 4/2 节奏而加重第一拍和第三拍，效果就会被破坏了。珀塞尔有时谱写类似的音乐，但甚至在“法国式的”谱例 2 中用大乐句，在唱小节线以后的词时也不能用重音唱。我们在谱例 2 中看出一个复音乐曲作者的才能，他使各部分在旋律上都很有趣——这不是吕利的特征！难道有其他任何谱写圣歌的办法能如此有效地在“因为看哪，从今以后”的最后一个音节上形成一个小高潮吗？不仅是传统的或保守的音乐被认为是具有“英国风格”，这个词更经常用来指被不协和音变得呆板的织体——不仅是延留和经过音，如果没有它们对位法就是弱的，而且还是大胆的不协和音，它们源于创造本身音调悦耳的一些声部，却与其他的声部不调和，例如用一个 F 本位对一个升 F。在珀塞尔逝世后不久，那些曾以吕利和科雷里（Corelli）的比较简单的和声为样版的评论家，认为他们本国的织体是粗糙的。据诺思（Roger North）

说，珀塞尔的“一套高尚的奏鸣曲”，“由于受到某些英国气质的东西的阻碍，从而受到不应有的轻视”。其后在十八世纪，伯尼（Burney）编辑了《布洛博士的生硬言行录》，他本可以从珀塞尔那里取得例证。谱例 3 是从一首作品的一个乐章中摘取出来的：

谱例 3

珀塞尔：《第六号奏鸣曲》

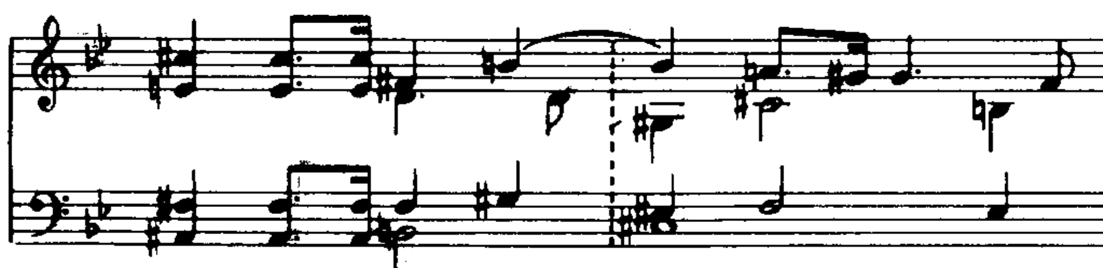
Violins

在谱例 4（a）中可看到另一个“英国式”特点，即喜欢用转调，它不是明显地使用对位法，但在谱例 4（b）中对位的冲突也产生了转调的效果。

谱例 4

(a) 珀塞尔：四声部《第一号幻想曲》





(b)《第四号幻想曲》





十七世纪，蒙特威尔第（Monteverdi）和其他意大利人为使谱曲能激动人心，使用大胆的和声转折，到珀塞尔时期，意大利人已趋向文雅与清晰，使我们联想到他们的小提琴奏鸣曲与协奏曲。英国音乐家可能没有认识到，在共和政体时期拒绝教会的赞助，使他们的表达能力和技巧受到局限。（甚至蒙特威尔第也遵循帕莱斯特里那〔Palestrina〕的典范，去取悦圣马可教堂的代理人。）为私人赞助者而创作的假面剧配乐和室内乐作品，鼓励了进取心，因为这些赞助者常常是鉴赏家和到过很多地方的人。正像两个世纪以后，在英国继承他们传统的人反对维多利亚时期的常规那样，珀塞尔的先行者，尤其是很有独立性的洛克，发展了和声的来源和转调。除非我们熟识那些被珀塞尔超过的作曲家，否则，我们就会认为他们风格上有些地方（尤其是使用半音）是珀塞尔的风格的特色。

复辟时期以前在英国已创作了大量的独唱朗诵，这恐怕是“意大利风格”的一个特征。其实，英国的“宣叙调音乐”（德莱登〔Dryden〕把它同“如歌的”区分开来）经常是比大多数意大利的宣叙调更是“如歌的”。男低音以及受其影响的和声更有魄力，并且为了产生感情上的效果可以迅速地变化，这是歌词所不具备的特

色。再者如在吕利的 récit（宣叙调）中使用了小节线。在现代人听来，谱例 5 与谱例 6 并不特别具有意大利风格；只是珀塞尔认为，这在大胆敏锐地表达戏剧性的语言方面是有用的。从布洛作品中引用的例子，需要用男低音去表现出几乎是福雷（Fauré）式的对于转调的喜爱。

谱例 5

汉弗莱：《听，啊上天》

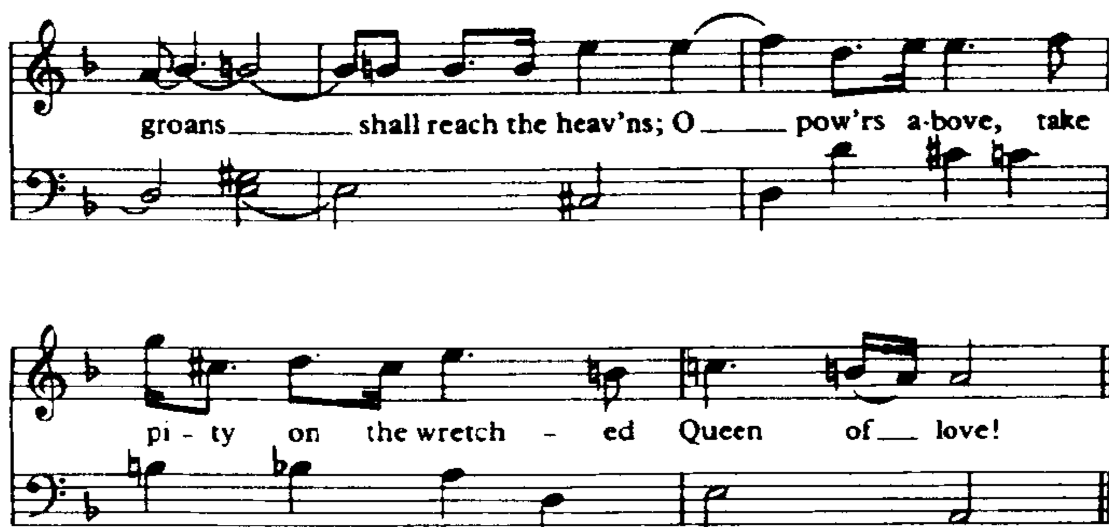
Hear, O heav'ns, and give ear, O
earth for the Lord hath spo - ken: I have nour-ished and
brought up chil - dren, and they have re - belled__ a-gainst me.

（歌词中译：听，啊上天，请听，啊大地，主已经说：我养育了儿女们，他们背叛了我。）

谱例 6

布洛：《维纳斯与阿多尼斯》

A - las! Death's sleep thou art too young to take. My



(歌词中译：唉！你太年轻，不能睡死亡之眠。我的呻吟将声闻天庭；啊！天上的神明，怜悯可怜的爱情之后！)

当珀塞尔加入皇家唱诗班时，孩子们的教师还是库克队长，他是一个好歌手，当第一批招收的男孩子在熟练之前唱赞美诗时，他给他们安排了许多独唱的工作。在唱诗班中，像木管号（wooden cornett）这样的乐器可能加强或代替合唱中的最高声部，但是高男高音也是很有用的。在一段时期内，它一直被赞美诗、颂歌、剧院歌曲和神剧中的独唱者所采用。佩皮斯宣称库克的男孩子们“对任何东西一看就能唱”，其中包括“意大利歌曲”（珀塞尔在他的奏鸣曲集的序言中，对于人们没有正式教过他意大利文而表示遗憾）。库克对少年的音乐

智能的鉴别力，可以从他的第一批唱诗班歌手中得到证明，这些歌手包括：布洛、汉弗莱、特纳（Turner）和怀斯（Wise）。他没有“特别挑中”珀塞尔兄弟，他们的父亲和叔父都是皇家教堂的高级侍从，并且担任王室的其他职务。

库克于1672年逝世，由他二十五岁的女婿汉弗莱接替他的职务，如果汉弗莱不是在两年之后去世，他可能成为一个重要的戏剧作曲家。当时珀塞尔十五岁，他已经离开了唱诗班，在那里他时常被授予钱财、衣物等。他成了欣斯顿（John Hingston）的没有工资的助手，当一名“国王陛下的簧管小风琴（regal）、管风琴、维吉那琴（virginal）、长笛、木笛以及其他所有管乐器的保管者、修理者和调音者”。人们向他允诺：在欣斯顿“逝世或由于其他原因出缺”时，他将接替欣斯顿，并且拿同样的薪金。正当非常年轻的人由于能够从事要求严格并有挑战性的工作而欢欣时，被委派到受信任和享有荣誉的职位上去，这是多么可贵啊！

布洛（那时还不是布洛博士）接替了汉弗莱的工作，但仍然保留他的西敏寺大教堂管风琴手的职位。据说，珀塞尔倒嗓后变为男低音，但作为所谓高男高音他仍然可以唱得不错；这使人对那些不喜欢“falsetto”

（伪声）一词的人抱怀疑态度。但在布洛的领导下，他不能被皇家教堂唱诗班录取。然而，布洛成为对他最有影响的导师，其影响甚至超过了珀塞尔家族的朋友洛克。在西敏寺大教堂里，人们在墓志铭中把布洛称为“著名的亨利·珀塞尔先生的教师”。他比珀塞尔大十岁，而珀塞尔已达到他最易受影响的年龄。他交了多少正式的学费呢？上管风琴课吗？还有对位法？学了把展开的音乐结合起来的技巧没有？不管答案是什么，在 1679 年米迦勒节时，布洛辞去西敏寺大教堂的职务，把这职位让给了珀塞尔。我们大可怀疑这个引人注意的说法，它显示了在重视天才方面不寻常的慷慨与谦让。二十岁的受益者还不是“著名的亨利·珀塞尔先生”，而且，大教堂的管风琴手不是唱诗班教师，除了房租外，他的薪金也不比一个男歌手多。无疑在两位音乐家之间有钟爱之情和尊重，但布洛这样做也可能是为了减轻过重的负担。那时，他迫切需要有时间作曲，但是皇家教堂和大教堂都保留他两天的唱诗班的职务。

在其他地方可以读到珀塞尔的传记，本书只涉及直

接影响其音乐的事情[1]。我们因此增加一个事实提要，不仅说明他的惊人的多方面的才能，也说明唤起这些才能的要求。珀塞尔二十二岁结婚。音乐家们如果没有私人财产就不能维持家庭生活，除非他们有资助者：教堂职员、戏院经理、君主或爱好音乐的贵族。出版作品虽然可以出名，但没有版税；以现代的标准来衡量，出版商付的款也很少。珀塞尔成长的地点、时代，以及他的亲友，使他能够在抢先得到委任方面甚至超过了洛克或布洛，却没有引起像吕利所遭受的那种肆无忌惮的责备。以下一些日期可以说明问题：

1677 在洛克逝世后，担任御用作曲家，为皇家小提琴合奏队（即管弦乐团）作曲。

1679 西敏寺大教堂的管风琴手。

1682 与布洛及蔡尔德（Child）同为皇家教堂的管风琴手。

1683 欣斯顿逝世后任皇家乐器保管员。

1684 在詹姆斯二世加冕典礼上出名之后，任国王御用乐队

---

[1] 可参看登特（Dent）的《音乐大师》（Master Musicians）中韦斯特拉普（J.A.Westrup）著《珀塞尔》（Purcell），或霍兰德（A.K.Holland）著《亨利·珀塞尔》（Henry Purcell），G.Bell & Sons 出版。

成员（主要是键盘乐器演奏者）。

1684 为威廉三世加冕典礼作曲，对普莱福德（Playford）的《神圣的和声》（Harmonia Sacra）投稿。

为戏剧和各种音乐场合所作曲子的总数表明：他要么是有聘金，要么就是从戏院得到很好的报酬，就像他为圣塞西利亚日作颂歌那样，还有当北方贵族在伦敦举行的集会“约克郡盛宴”时，或在都柏林三一学院的百周年庆祝会上作曲那样。他肯定也为修订普莱福德的《音乐技巧入门》（Introduction to the Skill of Music）而得到了报酬。

他比大多数音乐家富裕些，尽管他大量作曲，但他还是快乐和安闲的，没有证据表明人们对他的这种印象是不正确的。在肖像里，他穿着漂亮的衣服，头发（真是他的，不是假发）精心地修理过，这肖像向我们显示的他的性格，比我们想知道的要少。就在他去世前不久，他患上一种并未判明的疾病，在这以前不曾听说过他曾患过什么病。可能他患的是肺炎，或者他因为有肺结核才给人容光焕发的假象，因为肺病在他家中流行，他的孩子中有三个夭折了。他的死亡来得很快，他也预感到了，因为在他去世的那一天他写了遗嘱。他自己的音乐为在西敏寺大教堂中举行的他那豪华葬礼增添了光

彩。尽管当时的言词浮夸，布洛和其他人作曲的挽歌，真诚地表达了痛失英才的情感，这不仅是珀塞尔的同行们，而且是与他有私交的、为数多得多的人们所深深地抱有的。

教堂和宗教音乐

在复辟时期许多人已记不起查理一世时代所遵循的英国礼拜仪式，这是固定的礼拜程序，为了“适合于”某一日或某一季节，其中某些项目有所改变，但同样使用规定的经文。在礼拜仪式当中的某个时候，由音乐指挥选用来演唱的经文歌和赞美歌的歌词却不是规定的。都铎王朝时代的作曲家一般选用《诗篇》（Psalm）或圣经的其他部分，但在采用赞美诗集以前，在教堂传道中唱赞美歌时，采用了祈祷词。伦敦的爱说人闲话的人和写日记准备日后出版的人使我们相信：在皇家教堂内，把看不见的东西作为宗教的验证是不清楚的。因为周日礼拜仍被保留，我们对此不如这样假定。但是，当国王参加礼拜时，我们可以肯定，做礼拜的时髦的人们既看得见也听得见一些事物。听得见的有圣咏应唱、诗篇和圣歌配曲等，但是最具有吸引力的是像清唱剧（cantata）那样的唱诗，它既有乐器演奏的交响曲、声乐的独

唱和二重唱等，还有唱诗班。

复辟时期许多优美的赞美诗由于太长，在大教堂的仪式中不采用它们，是有道理的，只是在特殊的音乐节日时才予以采用。礼拜仪式由小人物掌权，可能由于年轻的珀塞尔兴高采烈，他在二十五岁以前已经为四十首赞美诗作了曲。我们可以把这些作品分为两类：

一、领唱赞美歌（**The Verve Anthem**），把句子分成若干段落，那些标有“领唱”的地方，如果不是用来独唱，就是指各声部只用单一的声音来唱。那些标有“合唱”的地方，由整个唱诗班来唱。用乐器演奏的段落和节，不论是长的前奏曲，还是短的间奏曲，都叫做交响曲（symphony）。（请读者注意：在十七和十八世纪，此字是指一种由三个短乐段或短乐章组成的简短器乐曲——译注）。

二、合唱赞美诗（**The Full Anthem**），在合唱织体中保持其主要的对比部，但也可以采用短的、独唱的节。合唱赞美歌常常是无伴奏的，便是詹姆斯一世时期和查理一世时期的作曲家，像珀塞尔那样，抄上管风琴伴奏的部分。

虽然珀塞尔的赞美歌是为皇家教堂和西敏寺大教堂而谱写的，但我们不应设想，上述两种类型中的哪一种

是专供这个或那个机构使用的。只有在特殊的王室的或全国性的活动中，才在大教堂里使用管弦乐器，而较短的领唱赞美歌无疑是用管风琴伴奏的。我们也知道，在皇家教堂里唱合唱赞美歌，而在星期日国王参加礼拜时，一般（如果不是总是的话）有场面辉煌的领唱赞美歌，因为他不喜欢合唱赞美歌的对位法织体，它会使词句不清楚，听不出节拍来，而这种节拍可以使国王能用脚打拍子。

珀塞尔早期的一些赞美歌令人失望，不够出色。他最好的作品是在他最后几年中谱写的，但他最早时对教堂音乐的关注，使他受到了训练，从而能够完成了任何时代的作曲家都要面对的困难任务。只依赖歌词并赋予歌词“廉价的色彩”，不能说明把赞美歌同用语言进行的礼拜仪式或戏剧区分出来是必要的。领唱赞美歌要求在乐器演奏的段落中有纯粹的音乐创造，把这些段落同声乐段落联结起来是一种挑战，也要求“乐章”的多样化。现在称之为主题的展开，加之以回声、反复、模进和接近模进，对展开乐章和一致性都有帮助。但是，在认识调性以及调的分配已取得了有价值的进展。偏离一个调会造成风险，转回那个调才能保持一致性。珀塞尔的模进可以经过一系列的调，而在较老的音乐中，“转

调”意味着在别的音上收束（cadence）而不是在主音上收束，很少有调性的清楚转变。在帕勒斯替那的一首受赞赏的作品中，我们可能会对在C和G上的收束感到厌倦。甚至在珀塞尔的很流行的“永远敬爱上帝”（Rejoice in the Lord alway）中，我们感觉不到里面的限度；其中第一领唱赞美歌的C大调配曲反复出现，几乎像一首回旋曲副歌（在开始的交响曲中的钟乐，使这首作品获得了“钟声”赞美歌的别称）。

尽管珀塞尔的教堂音乐在广播中和录音中似乎多么吸引人，但这些作品中的大多数不仅由于其长度而且由于缺乏进取精神，未能列入礼拜仪式的保留节目内。能在大教堂和教堂中听到的、由优秀的唱诗班唱的赞美歌(例如：“永远敬爱上帝”、“啊上帝，你抛弃了我们”〔O God，thou hast cast us out〕、“你的话是指路明灯”〔Thy word is a lantern〕)，不仅有乐器部分，由管风琴演奏的效果很好，而且赞美诗的部分不需要由珀塞尔的一些杰出的歌手来唱。在皇家教堂里没有戈斯特凌（John Gostling）牧师的“惊人的男低音”时，像谱例7那样的段就不让唱诗班去唱，尽管他们欢喜去唱它。再者，唱诗班教师喜欢那种所有歌手都完全能唱的音乐。尽管库克对男孩子们的教导很成功，也费了几年时间才能期望

他们在星期日和周日作出贡献，能够应付长的音乐，而使会众在倾听成年和青少年的优美中得到享受。因此，分析一下珀塞尔最吸引人的领唱赞美诗之一，以说明他对这些事实的反映，以及他用什么手段使各部分在音乐上联结在一起，是有好处的：

谱例 7

《我将表示感谢》中男低音独唱



（歌词中译：至于那些骄傲的人，他远远地注视他们。）

“我所爱的人对我说”（My beloved spake）的 350 小节中只有 36 小节是“合唱”，134 小节是乐器演奏的部分，其余是由“领唱”部的一个人唱的。在这首赞美歌中有一个领唱段是许多教区的唱诗班都知道的，那就是为“班鸠的声音在我们境内也听见了”所谱的曲。它给人们深刻印象的和弦进行，被采纳到诗篇第 90 篇“主啊，你一直是我们的庇护所”（Lord thou hast been our refuge）这首用于葬礼的诗篇圣咏中。这里将列出每一段落的小节数目。

“我所爱的人对我说”，歌词取自《圣经·雅歌》所罗门之歌（Song of Solomon）第2章第10～16节。

1.（32）**交响曲**。小步舞曲速度。有尾声的二段体设计。第一小提琴部表现一个旋律的跨度，不以两小节或四小节的单位而定（谱例8）。

谱例8

开始的交响曲“我所爱的人对我说”



2.（15）**领唱**。A-T-B-B。“我所爱的人对我说……我的爱人，我的美人，起来。”

（5）**交响曲**。尾声齐奏乐段，作为对声乐装饰音的回声。

（19）**领唱**。较慢的速度并转到f小调。“因为冬天已经过去。”

（14）**交响曲**。F大调的反复。见参考材料第一号。

3.（27）**领唱**。A-T-B-B。“地上百花开放”到“百鸟齐鸣的时光已经来临”时回复轻快的速度。

（13）**合唱**。“百鸟齐鸣的时光已经来临”的重复，音乐同前。

（44）**领唱**。弦乐反复，见参考材料第一号。“哈利路亚”，

接着是“班鸠的声音在我们境内也听见了”（谱例9）。

谱例9

A.
T
And the voice of the tur - tle is heard_ in our
B
B.

land, and the voice of the tur - tle is heard,__

__ is heard in our land.

（歌词中译：班鸠的声音在我们境内也听见了，班鸠的声音听见了，在我们境内听见了。）

4. (32) **交响曲**。第 1 部分的全部重复。
5. (20) **领唱**。男高音独唱。“无花果树的……葡萄树……”
6. (9) **领唱**。A-T-B-B。“我的爱人，起来……”
   (5) **交响曲**。反复。
   (28) **领唱**。“我所爱的人属于我，我也属于他。”
   (18) **交响曲**。反复。
   (23) **领唱**。“哈利路亚！”
   (10) **交响曲**。反复。
7. (23) **合唱**。“我所爱的人属于我，我也属于他。”重复领唱的音乐。

虽然我们不能责备现代唱诗班教师在宗教仪式上不采用这样的赞美歌，而且不论它们作为音乐是多么感人；但是，必须感到遗憾的是，这六首早期合唱赞美歌，大多数都没有在各大教堂中采用过，而没有一首是太长的。有许多首是最适合于苦行赎罪的季节和严肃的日子里采用，例如：“主啊，你要发怒多久?”(Lord, how long wilt Thou be angry?)，“主啊，倾听我的祷告”(Hear my prayer, O Lord)，“主啊，请不要记住我们的罪过”(Remember not, Lord, our offences)，“主啊，你知晓每个人心中的秘密”(Thou knowest, Lord, the se-

crets of all hearts）的第一配曲（不是玛丽女王葬礼音乐中用长号演奏的那一首）和葬礼乐句的第二版本“我们在生时已在死亡中”（In the midst of life we are in death）。此外还有拉丁文诗篇“耶和华，敌人何其众多”（Jehovah，quam multi sunt hostes）按 S-S-A-T-B 模式的极好配曲，我们较好的大教堂唱诗班是不会漏掉这一首的。“指示独唱”或“第一次独唱；第二次合唱”的出现，并没有改变一首合唱赞美歌的概念。它仅仅在具有类似的小节、速度和情绪的音乐内形成一种对比，就像带有赋格点的复音音乐（polyphonic）句子转到主音音乐（homophonic）句子那样。此外，管风琴部分在这些赞美歌中支持通奏低音以上的声音，不是一种故意独立出来的伴奏。有些珀塞尔的同时代人一定会把合唱赞美歌看作是回归到都铎和詹姆斯一世时期的教堂音乐。事实上，它们并不是古风的，它们可与弦乐幻想曲相比，后者也具有熟练的对位法和引人入胜的和声。如果八声部的“万军之主”（O Lord God of Hosts）只不过是古代概念中吸引人的作品，那么，伯尼就既不会说这首赞美歌“极端哀婉动人”，也不会宣称，他从这曲子的最后一些小节的大胆的和声中，感受到的“痛苦比欢乐多”，而这些小节我们今天听来是

悦耳的。

十七世纪八十年代中期以后，珀塞尔写的赞美歌较少，即使他去写，通常也是为了特殊场合而写。那些最受人称赞的却是最少被大教堂采纳到常规节目之中的。“我的心在撰文歌颂”是为詹姆斯二世加冕而创作的，西敏寺、温莎及皇家教堂的唱诗班为了演唱它而联合起来，还加上了王室的乐器，仅此一项就能使大多数音乐家把这部作品归入领唱赞美歌一类。然而，它那出色的八声部合唱织体，看来是所有合唱赞美歌的这种织体中最好的。对位法被规模宏大的主音音乐所抵销，唱诗班用较平时更广的段落展开，因此，摘取短的段落不能表现出它壮丽辉煌的性质。费洛斯（Fellowes）的《英国大教堂音乐》（English Cathedral Music）、登特的“音乐大师”丛书中，以及在《新牛津音乐史》（New Oxford History of Music）第五卷、韦斯特拉普（Westrup）所写的《珀塞尔》都有这首赞美歌的详细摘录。

与这首赞美歌同样壮丽的是一首表示尊敬的颂歌，因为它用了《感恩赞》（Te Deum）和《欢乐颂》（Jubilate），也被认为是“教堂音乐”。1694 年，即珀塞尔逝世前一年，在圣塞西利亚日演奏他的作品时，他把这

部作品加进去。两年前，他为这个节日谱写了他最为雄心勃勃的颂歌之一“好啊，聪明的西莉亚”（Hail, bright Cecilia!），与其说它是宗教颂歌不如说是艺术颂歌。颂歌本来把单独的咏叹调与合唱同等看待，但珀塞尔企图使《感恩赞》和《欢乐颂》中的领唱段落和合唱段落分得不那么清楚，这就使我们希望，不论多么好的音乐，总应该不仅是一个段落接着一个段落，而应该比这好一些。教堂音乐家们知道，《感恩赞》如果没有交响曲的主题，是很难谱曲的。他们认为，对经过词来说，交响曲的主题又总是不那么理想。珀塞尔用有限的调的变化就很不利，因为两个吹 D 调的小号是用于这些圣歌中处处可见的表示狂喜的领唱段落中。短的“领唱”段落变换调性时很快又回到 D 调，这样，现代听众就吃不消了，而不论珀塞尔的听众是多么喜爱它的辉煌特色（小号对亨德尔的《德廷根感恩赞》〔Dettingen Te Deum〕的浮华色彩起了类似的作用，尽管这一颂歌有像神剧一般的伸展，它还是不如三十年前他写的《乌德勒支感恩赞》〔Utrecht〕）。珀塞尔的这部作品如此受到称赞，以至每年牧师之子的节日总是在圣保罗教堂里演奏它，直到 1713 年亨德尔的《乌德勒支感恩赞》把它排挤掉。对具有惊人创造性的

这首在最后一段时期写成的作品，如果我们仅仅做出一点判断，而这只应是对现代情况做出的话，那会是很不公平的。如果我们设想把《感恩赞》的头六个独唱部写成与“我的心在撰文歌颂”同类的合唱与领唱赞美歌，以类似的多样性与一致性的处理办法，写成一种模式，以防止六个表示赞美的独唱部，变成又长又响的迸发出来的声音。这样，我们就能看出他的才能的所在了。在这里，起主导作用的是一些判断得很合适的强度的高潮。试问：除了他以外还有谁能在安排歌词时，以一个领唱节开始，在“世人都崇拜你”一句中引出第一个高潮呢？

1. （12）**交响曲**。
2. （10）**领唱**。“我们赞美你，啊上帝：我们认你为主”，用交响曲中的小号主题（法国风格）。
3. （20）**合唱**。由男低音进入高女高音（high soprano）重复“都”一词，直到器乐和声乐达到最大限度的强度，在安排得很好的D大调和弦中唱出“世人都崇拜你”。以赋格开始，引出“永生的父”。
4. （30）**领唱**。（S-S-B）和合唱。以a小调用模仿的开端唱“天使们都向你大声呼唤”，领唱回到D大调。两个女高音继续唱“天使与守护天使不断地、不断地、不断地呼

> 唤"，同时有唱诗班、弦乐器、管风琴和小号分别唱奏的三次响亮的"圣"，最后一响前进到"萨伯斯的上帝"。最后的巨大高潮段落用主音音乐的全部力量奏出"天地充满了你的荣光"。

今天我们可以感到高兴的是，珀塞尔在教堂音乐方面，没有在他的乐谱里写进大段的宣叙调似的朗诵(意大利观众在许多年后才对剧院音乐中的 Il tedio del recitativo〔沉闷的宣叙调〕表示不满)。此外，虽然整体说来音乐是趋向意大利的高巴洛克（high baroque）风格，这一点我们从亨德尔的作品中看得很清楚，但是，珀塞尔也没有经常远离英国的风格和那样近乎预示出亨德尔的风格，就像他在 1688 年所作的赞美歌"歌颂上帝"（O sing unto the Lord）那样。纯粹英国的而且明显是他自己的风格的作品，有为进行曲写的简单的长号和弦，还有一些赞美歌，其中包括新创作的"上帝，你了解我们心中的秘密"（Thou Knowest Lord the secrets of all hearts)，这首曲子在玛丽女王的葬礼上演奏过，六个月以后又在他自己的葬礼上演奏。确实，没有必要去引用这些令人惊叹的作品了，但是我们还是可以引用塔德韦的评语："我想问问所有在座的人们……他们是否曾听过任何作品能这样美好和严肃却

又令人狂喜？这种音乐令所有的人感动得流泪，却又只是朴素、自然的作品。”

今天在我们的唱诗班机构之一那里听到的“传道”（或唱圣歌），可以比这首赞美歌演唱得更咄咄逼人。显然，在复辟时期，皇家教堂从来没有发生这样的事，因为，在晨祷和晚祷的几次唱圣歌（我们从它们的作者那里继承下来的）表明，皇家教堂同大教堂一样，采用较古老的和主要是“合唱”的保留节目，在处理圣歌上更着重效果而不是色彩，而且避免词的重复。这些过去是，现在仍然是被塔利斯（Tallis）、伯德（Byrd）、莫利（Morley）和吉本斯兄弟所采用的最著名的曲子。珀塞尔的 g 小调晚祷圣歌也没有“展开”或重复句，除了在《光荣之父》（Gloria Patri）中两个地方的处理，其中第一个是对《圣母颂歌》（Magnificat）的，仅仅重复了一次“是现在”和“和永远”；第二个是对《西门颂》（Nunc dimittis）的，却是比较精心的安排。第一领唱是具有熟练的技巧的四声部八度卡农；作曲家然后把领唱变为合唱，而且在“正如在当初”上恢复了“法国风格”，并于“在”字后用了一个休止，听起来实在令人反感；在男低音独唱“现在如此将来亦如此”之后又一次令人反感。在重复过多次的“阿门”之后，是冗长的

领唱部分，声乐的对位法声音盖过一个下降半音的男低音固定音型。它的结尾部分突出了五次合唱的“阿门”。除了这个有问题的（或许从音乐上说是高昂有趣的）《光荣颂》（Gloria）的结尾以外，这个欢快的小型传道看来是最吸引人的传道之一。很难理解为什么费洛斯等人却对它表示冷淡❶。（费洛斯该为它的“领唱”段落太多，但从礼拜仪式的进行情况看来，这些段落使唱诗班北侧的歌手与南侧的歌手之间能协调地进行应答轮唱。）

降 B 调圣歌不仅包括《感恩赞》、《降福经》（Benedictus）、《圣母颂歌》和《西门颂》，也包括所有的为早、晚祷使用的乐段交替的圣歌（例如《祝福歌》〔Benedicite〕和《为天主歌唱》〔Cantate Domino〕），还有为圣餐用的《慈悲经》（Kyrie）和《信经》（Credo）。更多的圣餐仪式的经文由唱诗班来唱，这不是习惯作法，尽管它们在“高礼拜”❷中使用而被称为劳迪安的声部集。珀塞尔的降 B 调圣歌大部分是庄严的而且是主音音乐

---

❶ 费洛斯（E.H.Fellowes 1870～1951）：《英国大教堂音乐》，伦敦，1941。

❷ High Service（Hauptgottesdienst），受过洗的教徒领圣餐的礼拜。

的，使人想起较古老的教堂音乐，除非大胆的和声泄露了作者是谁。《祝福歌》（是早祷中与《感恩赞》交替使用的圣歌）是特别辉煌的，在整个礼拜仪式的不同地方，《光荣之父》的引人注目的唱段包括有四声部卡农、三声部卡农等等，不仅是巧妙的，而且同它的那些紧密并且更为朴素的部分一样悦耳。韦斯特拉普认为，它“远比许多矫揉造作的作品感人得多”。然而这不是人们为音乐会听众所选择的音乐，不过有些调皮的小调晚祷颂歌倒是能够很快地吸引那些不熟悉安立甘唱诗班音乐的人们。

本章标题中“和宗教音乐”的提法，要说明的是有些原来不是为教堂谱写的作品，实际上却非常适用于某些礼拜仪式。普莱福德的《神圣的和声》（1688）中的第一首“此刻太阳已收敛起光芒”（Now that the sun hath veil'd his light），是美妙的“基础低音的赞歌”。虽然原本是为由大键琴通奏低音伴奏的家庭独唱（男低音最好是由低音维奥尔琴〔gamba〕或大提琴种种地加强）而作，但在用作晚祷赞美歌时，由男孩子唱、用管风琴伴奏，听起来非常优美。比较不适用于这种目的的，是作品集中那些激昂的曲子，例如：为泰勒（Jeremy Taylor）的“伟大正义的上帝”（Great God and

just）和赫伯特（George Herbert）的“伤心而饥渴的双目”（With sick and famish'd eyes）所谱的曲，尽管它们都突出地注意重音和歌词的意义。这些圣歌中有一些很像意大利的独唱清唱剧，具有宣叙调、咏叙调（arioso）和咏叹调段落。近来“圣玛丽亚的劝导”（The Blessed Virgin's Expostulation）在宣叙调歌唱家中很流行，这是理所当然的。这首曲子叙述在玛丽亚“伤心地寻找”孩童耶稣时的焦虑，直到在圣殿的“博士当中”找到他为止。这部作品如果不是用于女声独唱，是不可思议的。尽管曲中涉及的事情是值得纪念的，但是用在礼拜仪式中却过于牵涉抒发个人感情。类似的评语适用于独特的“在罪恶的夜晚”（In guilty night），这是用三个声部（S-A-B）和通奏低音演唱的戏剧场景，叙述扫罗王同恩多尔女巫磋商。

有几首珀塞尔的作品以“赞歌”或“诗篇”为名，但我们应当把它们叫做为宗教经文配乐的合唱歌曲，可以成为有用的短赞美歌，尤其是用在“只有男人参与礼拜”的日子。例子有“主，不要对我们”“Lord，not to us”（A-T-B）和“上帝予以眷顾”（Since God so tender a regard）（T-T-B）。英国的宗教改革与德国的不同，除了供教堂集会用的韵律诗篇歌以外，没有创作出其他的赞

歌来。卫理公会运动提出了一个新的要求，韦斯利（Charles Wesley）的“圣神的爱情胜过所有的爱”（Love divine, all loves excelling）最初是用珀塞尔的“最美的小岛”（Fairest Isle）的旋律来唱的。不论如何，在标准的赞歌集中，珀塞尔的名字出现过两次：“伯福德”（Burford）曲调选自切特姆（Chetham）的《诗篇诵唱》（Psalmody，1718），“贝维尔”（Belville）选自《诗篇歌者》（The Psalmist，1842），后者是根据一首赞美歌的结尾部分“哈利路亚”编写的，也称为“西敏寺大教堂”。尼科尔森（Sydney Nicholson）爵士在1918~1928年任大教堂管风琴师时，曾再度使用过它。

室内乐和器乐

在接近十八世纪的十七世纪末期，为王室和特权人士演奏的最吸引人的室内乐是最新的，由管弦乐团来承担，而不是用维奥尔琴、木笛、长号等单一的乐器来演奏。几把小提琴或中提琴齐奏一个部分，发出的声音与一种乐器增强奏出的声音是不同的；它们的音域也大得多，从一个响亮的断音或拨奏重音到轻柔音或朦胧地唤起感情的声音❶。意大利市民喜欢像教堂音乐那样的管弦乐声音，例如在波隆那的圣彼得罗尼奥的大学长方形

---

❶ 一个 Zufallsorchester，像蒙特威尔第的早期歌剧中使用的规模宏大而由不同成份组成的集体，并不是我们所知道的管弦乐团。大众化的意大利歌剧里出现真正的管弦乐声音，是在戏剧导演把演奏者的任务和数目标准化之后。有一定数目的弦乐器，全都是小提琴（violin）而不是维奥尔琴（viol）类型的，必要时可以不用通奏低音去支持和声，这即使比大多数现代的弦乐团小，但把小号、双簧管或者作曲家所要求的不论什么样的管乐器放在一起，也就足够了。

教堂中的音乐那样，以有小号和弦乐器的 sinfonie（交响曲）而闻名；在威尼斯他们喜欢戏剧音乐；但是伦敦人士是在公众的音乐会上最先听到它的。菲利多（Philidor）在巴黎的 concert spirituel（神圣的音乐会）直到 1725 年才得以发展。查理二世的管弦乐团指挥班尼斯特（John Banister）早在 1672 年就开始举行他的公众音乐会了。英国煤炭商人布里顿（Britton）继续组织这种音乐会，把佩普施（Pepusch）和亨德尔吸引到位于克乐肯沃尔的木炭库房来。然而，班尼斯特主要突出独唱家，他的乐队使用很少的乐器，正像在我们家里有收音机以前我们在剧院和电影院里欣赏到的那样。有可能人们在建有大而新的音乐厅的饭店里，听到规模大些的管弦乐团演奏。在韦平的米特饭店中的演出，使人想起《伦敦间谍》（London Spy）里的一个教堂，它的管风琴“设在一个精致的边座里”，奏乐者演奏的地区“像一个被栏杆围起来的圣坛”。在格林威治的环球戏院的演出

中，佩皮斯看到“一位妇女手持棒子在打拍子”❶。

在宫廷或在这些音乐会中演奏什么样的管弦乐并不完全为人所知。珀塞尔在十八岁时当上侍从小提琴作曲家，但在《格罗夫音乐及音乐家词典》（Grove's Dictionary of Music and Musicians）里，他的作品目录中只收进了三首，那是我们可能在管弦乐音乐会上听到的。我们不知道这位作曲家是否预料到会遭受这样的对待。这三篇是：《夏康舞曲》（Chacony）和《帕凡舞曲》（Pavan），都是g小调“四声部的”列在“为没有通奏低音的弦乐器而作的音乐”栏目下；还有《D大调奏鸣曲》，列在“为小号、弦乐器和通奏低音而作的音乐”栏目下❷。如果我们翻到吕利的作品的相应栏目，看见这位最著名的指挥家为管弦乐团所作的曲子栏目下注的是“无”字，我们就能明白这个谜了。我们知道，组曲（由一个

---

❶ 见沃德（Ned Ward）著二卷本《现代伦敦间谍全集》（The Complete Modern London Spy）或《一位富有的绅士对伦敦日夜进行的秘密交易的真实、新颖及广泛的揭露》（A real, new and universal disclosure or the secret nocturnal and diurnal transactions in and about London written by a gentleman of fortune）18部分（1698～1699）。

❷ 见格罗夫著《音乐及音乐家词典》第五版（1954），由布洛姆（Eric Blom）编。

法国的序曲和几个较短的具有舞蹈节奏的曲子组成）被收进最早的管弦乐保留节目，不仅供路易十四欣赏，也供从莱茵区到多瑙河的小诸侯们欣赏。他们的管弦乐团扩大规模，以演奏吕利、康普拉（Campra）、德图什（Destouches）等音乐家的作品，直到他们自己的音乐家创作出较好的组曲为止。不久，这个节目单就被第二保留节目（意大利的协奏曲）所取代，它又被第三保留节目，即曼海姆乐派风格的交响曲所取代（巴赫的组曲或“序曲”被他们在晚期所采用，而亨德尔的许多协奏曲的形式很像组曲）。

事实就是这样：正如吕利的管弦乐室内乐是来自他许多芭蕾舞曲和歌剧的那样；珀塞尔的是来自他的戏剧作品中序曲、“交响曲”、“歌曲”和颂歌，也来自戏剧的配乐。它虽然没有列入保留节目，但它那比较新颖的管弦乐声音在伦敦却受到喜爱。琼森（Ben Jonson）抱怨说，它比戏剧中的对白部分更受欢迎。他的同时代人西伯（Theophilus Cibber）写道，有一个人“来听第一和第二段音乐……但是犹豫地离开了。他在第三段音乐开始之前又拿钱来到门口”，因为，如果他不留在里面看戏的话，他可以要回这些钱。因此，在音乐会里就有理由去演奏珀塞尔的戏剧音乐了，而且人们能指望可以更

经常地演奏它。有些最好的短曲是他在晚年创作的，例如：《难解之结解开了》（The Gordian Knot Untied）和《安东尼爵士的爱情》（Sir Anthony Love，1691），《老单身汉》（The Old Bachelor，1693），《邦杜卡》（Bonduca）和《阿卜代拉泽》（Abdelazer，1695）。展开得最多的管弦乐曲是较长的“交响曲”和序曲。看来奇怪的是，现代的指挥愿意在节目中包括有巴洛克时期的作品，贝多芬也明白这种作品不必使用整个管弦乐团；但他们却以反复地录过音的、为数很少的序曲作为音乐会的开头。其实，他们本可以采用一些激动人心的作品，例如《圣塞西利亚颂》（St Cecilia Ode，1692）的序曲（连续演奏，但有六次速度的变化），或者玛丽女王诞辰颂歌的序曲，“艺术的子弟来吧”（Come ye sons of art）。最宏伟的是“小号序曲”，它在《印度女王》（The Indian Queen）中作为假面剧的引子——不是第一个序曲，尽管它以小号的花彩号声作结。谱例 10 是相当长的一段，摘自一首作品，它对英国听众来说，同任何一首摘自亨德尔的《水上音乐》（Water Music）或《皇家烟火》（Fireworks Music）的曲子一样著名。

谱例 10

小号序曲（省略了中间的大部分声部）

(a) *Opening*

[Maestoso]

Tr.

[14 bars]

(b) *Canzona* [Allegro]

Strings. Trumpet joins later.

[48 bars]

(c) *Final section*

Tr.

tr

Slow

Strings only

tr

这些序曲没有袖珍总谱，也不能根据声乐谱中供钢琴弹奏的缩编部分来判定其中哪些是最精彩的。因此，看来我们似乎用了过多的篇幅来说明从《印度女王》选出的例子的头尾，以便使人们注意到音乐思想的连续性与扩展，从而把珀塞尔同吕利区别开来，实际上是把他同柏辽兹（Berlioz）以前的大多数作曲家区别开来。确实，无键小号第一次洪亮地吹奏只占了两小节，而且在旋律上很少有能与之比拟的东西，但和声与对位法上的模拟（由星号标出）多么有效地把音乐织体推向前啊！在壮丽的引子以后，是珀塞尔称之为坎佐纳（canzona）的段落，（由于它的自由的赋格段），那是由很小的单位组成的，小到使他能转调但仍然包括有小号的短的吹奏；但在结束段我们又惊讶地听到缓慢的九小节向前推进，而不依赖节拍的重音。这首作品的扩展性和它的辉煌特色同样令人钦佩。

其他能用于管弦乐音乐会的长曲子只有夏康舞曲。虽然与幻想曲是在同一个手稿中（每部使用一种乐器），g小调夏康舞曲和帕凡舞曲由弦乐团演奏时，增加了由低音提琴演奏的声部。另一首优美的g小调夏康舞曲，还给珀塞尔的第二组作品中那不寻常的《第六号奏鸣曲》添上了一个由中提琴演奏的声部。在音乐会中很少

采用珀塞尔戏剧作品里已由管弦乐团演奏过的夏康舞曲，是有正当理由的，例如《亚瑟王》（King Arthur）中的“大舞曲”，或是《狄朵与埃涅阿斯》（Dido and Aeneas）中的“凯旋舞”。在舞台场面中，它们给人深刻印象，但从高贵的宫廷舞蹈的角度看来，它在音乐方面不够简朴，给人的印象就不那么深刻了。像g小调夏康舞曲的一首曲子是供人倾听的（就像室内乐一样），其独特之处是在乐句上与低音声部长度不一致的上方旋律的出现。它们盖住那基础低音唱段结束而又重新开始的接合点，经常避免在那一点上出现完全的收束。男低音主题本身也可以有变化，可长可短，以便产生良好的调的变化。

吕利对他本国内外音乐发展所产生的影响是无可估量的。不能因为人们赞扬珀塞尔对基础低音的处理办法（这种办法同吕利的办法不同）而贬低吕利。吕利是在需要华丽色彩时才创作夏康舞曲的。他的作品织体上的变化较多，而不是以四或八小节低音声部为基础的曲调，舞蹈者按着它的有规律的长度跳舞，每一段有一个明显的收束。有格律的节奏是那么突出，以至于我们几乎听见在每三拍的第一拍时指挥棒敲在地板上的声音（吕利因为指挥棒刺穿了脚，伤口溃烂而致死）。尽管设

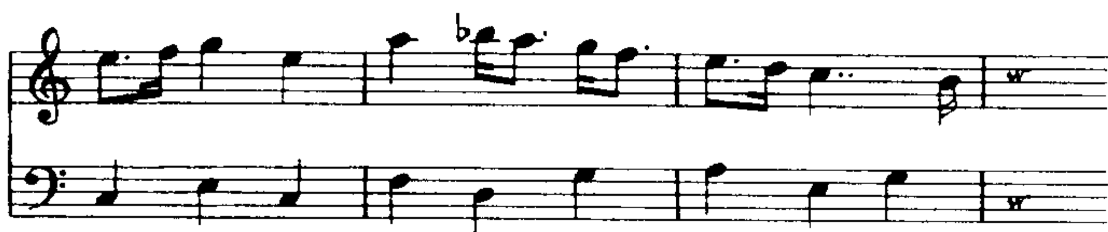
计是松散的，但这样的夏康舞曲也不一定是无定形的。它们势不可挡地向前推进，可能引起织体上的疏松，或者小调之内出现一两个变奏，直到最后部分增强力量为止。经常是当全体演唱者形成最后的壮丽的场面时，小号加进来吹奏，或许由国王站在舞台上来完成这个生动场面。甚至在与吕利竞相创造类似的戏剧终场时，珀塞尔也不会总是拒绝采取音乐上的冒险行动。在谱例 11（a）中，我们看到了“凯旋舞”的正规的开头，但在谱例 11（b）中，低音声部音型被移到最高声部，一个赋格般的进入，导致低音声部本身的变奏，好像会产生转调而成为 G 大调一样。

谱例 11

《狄朵与埃涅阿斯》“凯旋舞”

(a)







在珀塞尔修订《音乐技巧入门》(An Introduction to the Skill of Music)一书时，他宣称根据基础低音(ground)作曲是“容易的”，因为是在刚刚描述的那种水准上；但在同一篇论述中我们看到“应当优先考虑好的曲调，然后才是好的规则”，这就是说，“生动的旋律能够显示出和声的常规”。他使用“同义反复”(tautology)一词去攻击那些停滞的低音声部。贯串在珀塞尔的音乐织体中，并使现代人爱听的碰撞声，来自独立的线或串，这不是专门为了去适合于通奏低音或和弦序列而写进去的。吕利可以创作出十分适合于法国韵律的旋律，但是他的器乐音乐的中间部分缺少珀塞尔的器乐音乐那种线的趣味。珀塞尔对于不是跳舞

用的夏康舞曲的基础低音的处理方法最吸引人。这些作品中有的避免方形的四小节或八小节的男低音，以便产生对位法的趣味。《狄朵》中的基础低音“当我被埋在土中”（When I am laid in earth）和黄昏赞歌中的“此刻太阳已收敛起光芒”（Now that the sun hath veil'd his light）有五小节长；《伊底帕斯王》（Oedipus）中的歌曲“片刻的音乐使你忧愁尽消”（Music for a while shall all your cares beguile）有三小节长。在一些圣塞西利亚颂歌里，基础低音的曲子中巧妙地藏有保证叠句和转调而安排的设计，例如“看那白书的金碧辉煌的统治者”（See the glittering Ruler of the Day，1690）和“这里众神同意”（Here the deities approve，1683）。后者发表于《Orpheus Britannicus》[1]（珀塞尔的独唱歌曲集），而且也可以用大键琴演奏，并在《音乐的侍女》（Musick's Handmaid）第二部（1689）中被称为“一个新的基础低音”。像珀塞尔一样，我们可以只用乐器演奏基础低音的一些曲子，而现在这种曲子同时也使用声乐。谱例12是摘自“这里众神同意”，因为摘自g小调

---

[1] 拉丁文：英国的奥尔菲斯。奥尔菲斯是希腊神话中的迷人歌手，弹竖琴时猛兽低头。——译注

夏康舞曲的合适段落很难是很短的，或者很难表现在两个谱表上。

谱例 12

颂歌（圣塞西利亚）。“欢迎一切欢乐”



如果把上面的说明大大压缩，可以用以下说法来代替："珀塞尔不仅勤奋地、自律地以及（或者）在布洛的指导下练习使用对位法，而且喜爱它，而不管他小时候有影响的导师们所钦佩的是什么。"在没有突出对位的设计的音乐织体中，我们看到了这一点。弦乐幻想曲（其中大多数早在1680年就创作出来）最直接地显示了他自己的兴趣，也显示了他为自己的艺术服务的决心，而不只是迎合宫廷和社会的趣味。像巴赫的《平均律钢琴曲集》一样，这些作品为满足真正懂音乐的人们的爱好，以手稿形式在他们各家流传[1]，这些曲子可能用维奥尔琴或"现代的"乐器演奏过。我们知道有些音乐爱好者拥有这两种乐器，而且可能把它们弄混了（在别的地方可以读到推崇这一种或那一种的辩词）。许多对英国幻想曲的崇拜者一定会保存他们的维奥尔琴，因为这种室内乐从都铎王朝到共和政体时期一直具有特色地被

---

[1] 这些曲子最早在1927年由柯温（Curwen）作为瓦洛克-曼久特版印行。赫塞尔廷（Philip Heseltine，1894～1930）用彼得·瓦洛克（Peter Warlock）的艺名作曲，同时也以真名作为报刊音乐专栏作者和主编，让一个穷学生抄下他的谱子，然后出版。一个作用是使他只为娱乐来读所谓对位法的教科书；另一作用是下决心教对位法（就像雷·欧·莫里斯〔R.O.Morris〕所做的那样），而且只是以珀塞尔和巴赫那样的伟大作品作为例子。

人们采用，珀塞尔的贡献使这种音乐获得了最后的也是最崇高的荣耀。

演奏家们收集了伯德、莫利、迪林（Dering）、吉本斯兄弟和劳斯兄弟、费拉博斯科（Ferrabosco）、威尔逊（Wilson）、卢波（Lupo）和许多其他作曲家的分谱集子。珀塞尔似乎对洛克的室内乐有特殊的兴趣，这对他是有益的，因为洛克认为，强迫人们去一点不差地模仿，或者采取只有贝克梅塞（Beckmessers）要求的其他任何程序，以致有损音乐的进程和感染力，这是毫无意义的。正像巴赫自由自在地改变一个赋格主题，和在不同距离的地方重新开始，使用或不使用有规律的对题等等。洛克把形式和节奏看得比“好的规则”更重要。从谱例13中，我们可看出一首四声部幻想曲在不同的“点”或赋格主题的开端的不同间隔。

谱例 13

洛克



莫利在描述他称为一首“幻想曲”时说，这是允许作曲家“在他喜欢的一点”上按他的愿望去进行设计和处理。乐章的数目是没有规定的，因此点的数目也是没有规定的，然而，幻想或幻想曲在许多方面与从前的教堂经文歌相似，它是在一个新句子或短语时前进到一个新的点，而前面的一个点的展开仍未完全结束。但一首用同类乐器演奏的幻想曲的赋格乐章经常是短的，每一乐章只有一个点。不然的话，具有像巴赫那样的插句和调组合的赋格设计发展起来之前，仅仅有重新开始，甚至带有 strelti[1]，也会失去吸引力。

珀塞尔一般采用三个（有时四个）乐章，乐章是速度不同的部分，其中中板或慢板的部分总是很短的。四声部的《第八号幻想曲》的三个乐章的开头如谱例 14 所示。第一乐章没有标明速度，但似乎是建议用 andante con moto（稍快地行板）。它有 25 个小节，接合部没有进到任何第二个点。第二乐章“拖曳”，只有 7 小节，没有用一个点，只用三个四分音符节奏作为把引人注意的和声结合起来的方法。第三乐章“活泼的”确实提出了一个点，它在 20 小节中达到高潮，处理得很自由。

---

[1] （赋格、卡农中的）密接和应。——译注

谱例 14

四声部《第八号幻想曲》

(i)

(ii) "Drag"



《第十五号幻想曲》是这样的：三个三声部；九个四声部；一个五声部（“一个音符上的幻想曲”——较低的或相当于男高音的维奥尔琴〔或中提琴〕在整个三个乐章中保持着“中央 C”）；一个六声部和一个七声部，两者都是《圣名曲》(In Nomine)。《圣名曲》是“以主的名义”的简单说法，是指交替圣歌《三位一体荣耀》(Gloria tibi Trinitas)。这是一种素歌（plainchant），从十六世纪中叶起直到珀塞尔止，这种形式对英国的作曲家具有无法解决的迷惑力，音符如定旋律（cantus firmus）排列，用简单二全音符或其他长度相等的音符，这一般是在男高音部，其他声部则寻求对位的点。可能是塔弗纳（Taverner）、布利斯曼（Blitheman）、布尔

(Bull) 和其他人的不屈不挠的工作激起了其他人与之竞赛，以至“一个圣名曲家”成为在专业上有才能的证明。在这种约束下，在有些人听来，也不能写出像他用自己设计的点写出的音乐那么美。因此，“一个音符上的幻想曲”所施加的限制越大，它的音乐却比熟练地发挥对位法才能写出的音乐越为悦耳，这就更加令人感到惊讶。

即使如此，在三声部和四声部幻想曲中出现了最有趣的音乐、最美妙的“行”，在那里更有可以去闯一闯的余地。在本书前面的谱例 4b（见第 13 页）中已显示了四声部《第四号幻想曲》第一段的严格模仿，那是乐曲中最短和最美妙的段落之一，我们不能不在谱例 15 中摘引它的最后几小节。

谱例 15

四声部《第四号幻想曲》的结尾





要创作好的音乐，不能把对位法作为一种单独的技巧。它曾被当作和声的同义词，那就是在声部中任何有活力的音乐。它使音乐变得生动活泼，不仅是通过节奏的不一致或不顺从，而是按音乐史这一时期或那一时期人们所理解的那样，把不协和和弦与协和和弦并行演奏。认为这些幻想曲推崇的是过时的演奏法，就像珀塞尔在“合唱”（full）赞美歌和传教乐曲中所奉行的那样，这样说是没有说明全部问题的。这些幻想曲是那个时代的和那个时代的作曲家的。我们也不能用这样的话来奉承珀塞尔：在他二十一岁时，他就“几乎”像年轻的巴赫一样成为有成就的对位法专家；更不能用所谓他“给巴赫指点”的愚蠢言论来奉承他。巴赫在和声的进行（到他那个时代已被通奏低音所巩固下来并常规化了）和“水平的思考”之间建立了一种平衡。他的大胆比起珀塞尔的大胆还是更有所克制；巴赫如果知道珀塞

尔的大胆的话，可能会迷住了他，但这看来是粗率的。在珀塞尔晚期的室内乐作品（奏鸣曲）中，他表示（并且声明）承认通奏低音演奏法促进了音乐的和谐悦耳。

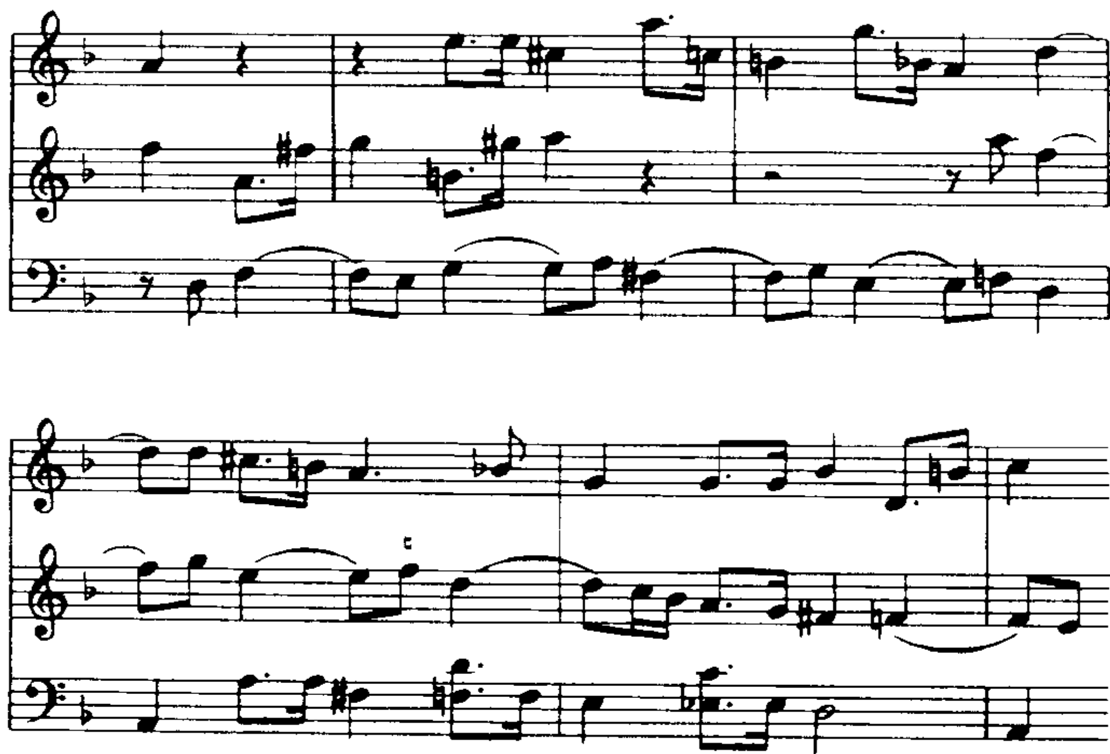
他可能这样相信，而且确实希望别人也相信。但我们恰当的作法是，在相信作曲家对他们的作品所作出的评论之前，先让音乐本身来说话（那些相信《特里斯坦》〔Tristan〕一剧使音乐成为该剧的仆人而不是主人的人，将会相信任何作曲家）。因此，在我们细读《十二首三声部奏鸣曲》（Twelve Sonatas of Three Parts，1683）的序言时，我们不妨说点闲话。作曲家的遗孀弗朗西斯·珀塞尔（Frances Purcell）又收集了《十首四声部奏鸣曲》（Ten Sonatas in Four Parts），这些曲子创作于不同时期，但在 1697 年出版，它的序言告诉我们说，它们“已获得了许多朋友”。而普莱福德（1657～1706）可能起草了这两篇序言！

1. **三还是四声部？** 那个“四”没有指出同较早的“三”有何不同之处。没有印刷的总谱。购买这两集作品的人都能在珀塞尔的家或在普莱福德和卡尔（Carr）的住所买到四个声部的。它们是为两把小提琴、一个“低音声部”（低音维奥尔琴或大提琴）和一个第二低音声部（注明是管风琴或大键琴通奏低音）谱写的。它在

几个地方与其他的“低音声部”不同（在谱例 16 的最低的谱表上，两个连在一起），而且珀塞尔的序言宣称最初他没有想采用通奏低音。不论是不是数字低音，任何人演奏珀塞尔乐曲中的通奏低音，如果没有经过仔细准备，很难不遭到失败。

谱例 16

《第四号奏鸣曲》，第二段



2. **“严肃与认真”**。我们听说，人们模仿意大利的大师们的地方，主要是“使那种音乐的严肃和认真在我们的国民中流行和获得名声”，这样，这些人“就会开始厌恶我们的邻居（法国人?）的轻率性格和民谣的演唱法”。比如斯奎尔（Squeers）太太就会说：“给你们一点丰富多彩的东西！”——这是对这种人说的，他们留给我们欢乐的唱民谣的场合和为饭馆里的人们提供淫荡的轮唱和曲段。

3. **“我曾真心诚意地力图去完全模仿”**（那些“最有名的意大利大师们”）。尽管这样说大体上是不错的，但还需考虑一下。珀塞尔称为“有名的”意大利人，在普莱福德的《序言》中是一个叫卡利斯塔（Lelio Calista）的人，关于他我们只知道已故的 W．巴克利（W．Barclay）乡绅告诉我们的在英国图书馆里存有他的三十几份三重奏鸣曲的手稿，但别的地方就没有发现过任何东西。他把他主要的赋格乐章称为“坎佐纳”，就像珀塞尔在序曲和奏鸣曲中所做的一样。其他学者认为，珀塞尔熟悉 G．B．维塔利（G．B．Vitali）的奏鸣曲，维塔利于 1692 年去世，但是对那些被认为是典范的作品进行猜测是很不重要的，因为珀塞尔肯定没有认真地去模仿它们。

惟一重要的证据来自音乐，而不是来自后世正确地称之为“广告”的一篇序言。我们能够看出，这种风格改变了英国的刚愎自用的性格，它具有清楚的和声，发展为经过明显的华彩句形成修饰了的平衡而对称的乐句，这种风格，和珀塞尔在世时已在意大利歌剧中占主导地位的咏叹调的风格一样是常见的。大多数读者从亨德尔、泰勒曼（Telemann）以及较珀塞尔年轻的作曲家的作品中认识到这种风格，但是科雷里的奏鸣曲特别流行，对于使上述的高巴洛克特点受到推崇，起了很大作用。科雷里的第一集奏鸣曲的出版，离珀塞尔出书的时间很近，不可能在珀塞尔写奏鸣曲之前以它们为样板；但什么事情使他不知道莱格伦齐（Legrenzi）、斯特拉代拉（Stradella）、卡扎蒂（Cazzati）、维塔利（父与子）、鲁杰罗（Ruggieri）、托雷里（Torelli）、老博农奇尼（Bononcini）、塔列蒂（Taglietti）和韦拉奇尼（Veracini）……等人创作的奏鸣曲呢？有人用麦克白的话问道：“怎么！这条线一直通到世界末日吗？”仅仅是大英博物馆就能告诉我们，这里大量地保存着这些，那是由旅行者和音乐家带来的。珀塞尔与马太（Matteis）、德拉吉（Draghi）和其他意大利人一起工作过，他们的小提琴技巧震惊了伦敦，也与梅尔（Mell）和巴尔策（Baltzar）

等优秀演奏家一起工作过。很难想像，像珀塞尔这样有才能的人，如果他愿意，他却不能创作出非常接近科列里的作品来。不过，我们倒要感谢他没有这样做。拿出一个范本的奏鸣曲来看，科雷里的美妙音乐是迷人的，但是从头到尾演奏他的一首曲子时，就令人感到它有些软弱无力了；可是演奏珀塞尔的一系列奏鸣曲，却令人精神振奋。

为了支持这一看法，我们在谱例列 17 中引用一些与谱例 16 相比较的地方。它摘自查理二世乐队的另一小提琴师威廉·杨（William Young）的一首三重奏鸣曲。在共和政体时代他移居到因斯布鲁克。这说明了意大利的影响，但是也使人注意到有这么一个另外的英国人，从他的作品中，珀塞尔一定了解到比他自己企图做到的对意大利范本的更为彻底的“模仿”是什么样的（为了节省篇幅，谱例 17 和 18 只摘了第一小提琴谱的一部分，以及一个低音声部移高八度到高音谱表）。在 1653 年，杨出版了十一首奏鸣曲（有些特别是为小提琴谱写的）——比珀塞尔的第一集早三十年——并献给奥地利的大公爵，他是大公爵的室内乐乐师；但除这些以外他还作了别的曲子。谱例 17 选自收藏在都厄姆大教堂图书馆的作品之一，那是由伊文斯（Peter Evans）教授编辑

谱例 17

威廉·杨



的（1956年斯科特版）。显然，珀塞尔也可以像杨那样的讨人喜欢，可是正像他的幻想曲告诉我们的那样，他有他自己的想法，而且他之所以受人爱戴，是因为他能设法使流行音乐爱好者高兴而又不去迎合他们，应用在音乐中时，“知识分子”一词是个比喻，甚至“音乐思想”也如此。但是，当可以运用这些比喻去说明我们钦佩一位作曲家的地方时，我们又怎么会用其他的言词去

描述呢？即使他的最简单的曲调也具有令人陶醉的美感，我们也是这样描述他的。自然，幻想曲的风格不适合于通奏低音的和声，甚至也不适合于两把小提琴的清晰的对答演奏。然而，如果这些奏鸣曲不是幻想曲的作曲家所创作的话，它们又会多么不同呢？

上述评论并没有把珀塞尔的序言贬为大肆宣扬的欺人之谈。追求意大利理想的潮流（霍尔斯特〔Holst〕和惠特克〔Whittaker〕对此表示遗憾）是一个事实，而对于那个序言我们不能说自己是聪明的，因为在许多奏鸣曲中，特别是那样接近意大利咏叹调的“爱人，准备征服吧”(Prepare thy conquest, love, 出自《狄朵与埃涅阿斯》)或“听啊，那回声的旋律”(Hark, the echoing air, 出自《仙后》〔The Fairy Queen〕)中，我们感觉到珀塞尔在大潮中谨慎地游泳。尽管在声部之间交换对位的主题(有时是对位法的精湛技巧)，尽管在许多乐章中有英国的嘉雅(galliard)舞曲的节奏，尽管和声的虚假的关系，第二集奏鸣曲比第一集更加具有意大利风格。重要的是，这些曲子都是“教堂”型而不是“室内乐”型，而且对位法的相互作用超过了科雷里，甚至一个轻快的赋格主题也给我们十

足的意大利风格的印象❶。半音的低音声部也非常有英国风格（或者说，十足的珀塞尔风格）。慢乐章在感情上是浪漫的，尤其是第二集的第九首的一个乐章，有点把别的曲子挤掉而被人们演奏得太多，因为有一段时间它获得了“黄金奏鸣曲”的外号，为了证明确实存在的趋向意大利风格的潮流（绝非“完全模仿”），我们选择了不包括在这两个集子里的奏鸣曲中的一个小提琴和移调低音的段落（见谱例 18）。显然它是未完成的，因此被称为《g 小调小提琴奏鸣曲》。但已故的达特（Thurston Dart）令人信服地证明，通奏低音未能提供赋格性质的和主题的模仿，这显然是本来想由第二弦乐器来演奏的，他的重新阐述很有说服力。那是一部好作品❷。

总的来说，珀塞尔的键盘乐作品与那个时期的德国和法国的组曲相比，是令人失望的。人们不能赞同韦斯

---

❶ 十七世纪正常的教堂奏鸣曲模式是：短而慢的引子，后面接着是第一乐章；一个“中间的”广板和一个活泼的终乐章。室内奏鸣曲可以用一个像阿勒曼舞曲那样的快的乐章开始，接着是具有舞蹈节奏的不确立数目的乐章；事实上像一个组曲，然而甚至科列里也忘记了不要在教堂奏鸣曲上写上“嘉禾舞曲”。大量的教堂奏鸣曲被当作室内乐在音乐堂演出。总的来说，教堂奏鸣曲不论有没有引子，都是古典奏鸣曲的祖先。

❷ 诺维洛（Novello），1959。

谱例 18

(a) *Middle movt.* 珀塞尔：《g小调奏鸣曲》



(b) *Finale*



特拉普的看法，认为由珀塞尔夫人出版并献给公主（后来成为安妮女王）的组曲中最好的一些“足以称作巴赫组曲的先驱”。大键琴作品中最悦耳的是小舞曲和歌曲，

许多是从剧院音乐中抽出来的。韦斯特拉普承认管风琴作品“不能代表珀塞尔最好的作品，尽管它们确实是他的作品”。皇家教堂和西敏寺大教堂的管风琴师没有创作出比“一百首老歌”（Old Hundredth）中那些衰弱无力的曲子更好的作品来，这是令人难以置信的。

颂歌和应景音乐

珀塞尔称之为“颂歌”（Ode）和“欢迎歌曲”的，是类似今日叫做“清唱剧”（cantata）的作品。一首欢迎歌曲是为君主由温莎或温彻斯特回来时，或一位王子由海外或战场归来时而作的。这类作品，有的是明目张胆地谄媚的；有的则是热情地表示敬意（例如，为大家敬爱的玛丽女王的寿辰而作的那些颂歌）。其数量之多表明作曲家为此工作过度，而他在最后的十多年中创造了剧院音乐或戏剧音乐的财富。但是珀塞尔喜爱许多作家曲渴望的事情，那就是：确实听到自己的音乐被人们很好地演奏出来。这可以解释这一点，即：他写的颂歌的数目，比人们要求他写的还多。珀塞尔学会收藏有五首为查理二世写的欢迎歌曲、有三首为詹姆斯二世写的、六首为玛丽女王寿辰写的、四首为圣塞西利亚节写的、一首为丹麦王子和安妮公主结婚写的、一首为格劳彻斯特公爵寿辰写的、一首为约克郡节日、一首为路易

丝·梅德威尔学校写的（为一个学生写的歌词配谱）、一首为都柏林三一学院百年纪念写的。这个单子还不全，这类型的其他作品尚未查到。

为便于以后的阐述，这里应当指出，在许多年间为许多场合（甚至都柏林的庆祝会），布洛和珀塞尔一样，都要写一首颂歌。珀塞尔的颂歌具有重大的文献价值和美学价值。它们表明了在他已成名的年代里各方面的进步，以及在处理没有戏剧线索或景场系列的歌词方面的特殊进步。我们不大可能经常听到那些在 1680 ~ 1684 年创作的最早的欢迎歌曲。如果在单独演奏时能听出歌词的意义的话，我们应该听一两首独唱和二重唱；但总的来说，特别是由某些几乎敷衍塞责的唱诗班来演唱时，我们认为这些作品还应当更好些；如果我们认为这位写出了卓越的弦乐幻想曲的作曲家感到满意的话，我们就不公平了（我不是说他写出了不好的或甚至草率的音乐）。珀塞尔从许许多多作曲家那里吸收了这种艺术，从而使幻想曲这类作品在以后不可能出现更伟大的范例了。像古典交响乐作曲家的四重奏那样，它们是供鉴赏家对他们有特别爱好的类似乐器而谱写的，这些乐器甚至在齐奏而不是对答演奏，产生一个声音很响的效果。尽管实际上的分贝量并不高。颂歌不是为喜爱听熟了的

复音音乐的人而作。它需要以许多段落的辉煌而华丽的直接效果来补偿合唱或乐器的声音，但是它的歌词可能不容易用来表达一个剧本或者戏剧中的某种对比，例如表示温柔或伤悲。总之，交给珀塞尔的任务使他处理的那种作品，是他不曾向任何人讨教过的。

啊，不是向布洛学的吗？不是的。令人惊讶的是：在布洛之前，珀塞尔在 1682 年已经为查理二世写了三首欢迎颂歌，唱出了“大人，我们心中的快乐”（Great Sir，the joy of all our hearts）。两位作曲家都为庆祝圣塞西利亚节谱写了他们的第一首确实美好的颂歌，但珀塞尔 1683 年写的，以“欢迎一切欢乐”（Welcome to all the pleasures）开头的这首颂歌，我们常在收音机里听到。布洛的第一首圣塞西利亚颂歌“开始歌唱”（Begin the Song）是在 1684 年写的[1]。这两首作品有许多共同之处

---

[1] 据称圣塞西利亚节 1683 年开始于伦敦举行庆祝（其后在牛津和爱丁堡）。当“音乐协会”在舰队街圣布莱德教堂做礼拜时，采用音乐还有为礼拜中采用音乐而辩护的讲道（无疑是很反清教徒的作法）。会众然后去文具商楼听颂歌，随后进餐。节日不总是在一个地方庆祝，因为节日活动至少在音乐方面变得更豪华、更公开。1683 年珀塞尔谱写了另一首献给圣塞西利亚节的《称颂塞西利亚》（Laudate Ceciliam），可能是教堂里的赞美歌。不一定因为 11 月 22 日是星期日就要采用 1694 年所写的宏大的《感恩赞》和《欢乐颂》，次年，布洛为节日谱写了同样的圣歌。这位老人似乎是向那位年轻人学习。

——一个用弦乐器演奏的“法国式”序曲，在第一个合唱之前，有一个表示邀请和欢迎的独唱，独立的交响曲和“框架式”的反复，一个基础低音的独唱（布洛用的是二重唱）和一个感人的最后合唱。一些独唱和单声部的曲子用了“领唱”的标记。确实，颂歌的第一种模式是领唱赞美歌。当圣塞西利亚节日变得更盛大时，管弦乐团也扩大了——木笛、双簧管、小号和鼓——颂歌的音阶也加大。有些段落接近亨德尔的风格，据说亨德尔在这些颂歌中发现了伦敦人喜欢的合唱曲。珀塞尔最著名的圣塞西利亚颂歌（1692 年那首）的总谱的页数，相当于 1683 年那首的四倍多。这首颂歌不仅值得经常演奏，而且在设计上的进步是有趣的，采用了一个出色的调的安排和最后各段落的综合，说明它们组合在一起成为终曲是理所当然的。

《欢迎一切欢乐》，1683 年

e 小调

1. 序曲（弦乐器）。慢板，16 小节 4/4；快板（坎佐纳），40 小节 3/4。
2. 领唱 ATB。“欢迎……”。应答的唱诗班：“好啊，伟大的阿

波罗的大会"。

3. 交响曲。二段体。

4. 高男高音独唱。"这里诸神赞同"（谱例 12 曾引用过，其后改写为 "一个新的基础" 供大键琴演奏）。弦乐器继续基础低音 28 小节，然后引入终曲。

终曲：

C 大调

1. 领唱 SST。"享有天上的欢乐"。法国风格；26 小节 3/4。

2. 交响曲。二段体，用前面领唱的风格，没有重复 24 小节。

3. 男低音独唱。唱诗班接着唱 "提高你们的嗓音"；领唱 ATB 继续唱新歌词，但唱诗班重复 "提高你们的嗓音"，器乐的尾声进入 e 小调。

e 小调

4. 男高音独唱："美呵，你那爱情的场景"。二部反复在 E 大调中结束。

E 大调

5. 男高音又唱 "在群声的和谐中"（16 小节），接着是合唱队的高声合唱，开始赋格段。到结尾时渐弱到 "啊，塞西利亚"，以至到最后我们只听到男高音，然后是男低音几乎是耳语地唱："塞西利亚，塞西利亚" ——这是

神来之笔。

在这个“终曲”中完成的结合，可以通过阅读它的歌词来加以想象，真不知道是如何使演奏者之间保持一致性、连续性、多样性以及安排预期的和高潮的正确之点的。第一个两行诗完全不合乎语法结构。也许在高男高音独唱中的“他们的”是指“诸神”，独唱与这个终曲用28小节分开来，这28小节只用弦乐器演奏！这首拙劣的歌词是一个叫做菲什博恩（Fishburn）的人写的，珀塞尔常常为更差的词句配乐。

当天上的欢乐侵入他们辉煌的灵魂
去寻找你作出了多么大的改进，
那么提高你们的歌喉，那些天生的器官，
把魔力送给那些烦恼而多情的人们。
这力量将使我们转向更加欢乐的道路，
因为悲伤与哀痛从音乐中得到安慰，
必须顺从爱情的温柔的魔力。
美呵，你那爱情的场景；美德，你那天真的火焰，
由来自上天的力量去减低欲望的热度；
幻想用狂喜的天真的火焰创作音乐
我们用笛子和歌声把它献给塞西利亚的美名

在群声的和谐中，乐器在演奏，
我们以音乐庆祝这神圣的日子。
啊，塞西利亚！

如果一个歌词提供了意象，而不仅是哲学推论或道德情操，那么，它就提供了表达的形式或脉络。这样，在天才的作曲家的笔下，连拙劣的诗人的诗句似乎也能开出诗歌之花。唱诗班反复唱出一些词或独唱歌手拖长唱出一个单词，都可能使整首歌词免于受到批评。在颂歌的演唱过程中，再也没有别的场合，像塔特（Nahum Tate）的歌剧中唱到“让被遗弃的狄朵死去”时所引起的那样的哄堂大笑了，那是该剧最不受欢迎的地方（可以劝告制作人：不妨大胆地把这句改为“让被遗弃的我在此死去”之类）。

为了说明这一点，值得离开正题评论一首歌曲，因为看来大多数读者知道它。歌词“过一会儿音乐就会消除你的烦恼，却不知你的痛苦如何消除”等等，这出自《伊底帕斯王》（Oedipus），德莱登（Dryden）参与了该剧的创作。那悲哀而动听的曲子（用小调）似乎与音乐能减少烦恼与痛苦的想法相呼应。对于这一点，任何暂时出现的形象都是偶然的，在“直到那些蛇从她头上

掉、掉、掉、掉、掉下来……”这句中，它不会使那含有引人注意的拟声词的声音之流停下来，在每个“掉”字之间，珀塞尔使用的休止符（正如他在别的地方使用休止符一样）是异常有效的。由于情绪缠绵，这首歌曲能够吸引住一个对阿莱克托和她的蛇[1]的事一无所知的倾听者。歌词也可能是“你一切的烦恼将会消逝，尽管从你的眼中泪水掉、掉、掉、掉下来……”。说这一点是为了否定一种看法，即：晚年的珀塞尔给人深刻印象，要么是因为有更多的适合于配乐的歌词，要么就是因为他对歌词更敏感。看看 1683 年的这首歌词已经能够明白，歌词是为音乐设计服务的，而不是决定音乐设计的。有时，词语的意象使得成为它的傀儡的音乐显得拖沓，但这种情况经常只是偶然发生的，就像阿莱克托的蛇的例子那样。甚至当珀塞尔像舒伯特那样，可以自由地为他的一首歌曲在抒情诗中选择歌词时，这也是适用的。的确，没有哪一位音乐家能对英语配曲比他配得更好，但是当人们问他，他的音乐如何形成时，他可能会像埃尔加（Elgar）一样地回答说：“在空中到处都是

---

[1] 阿莱克托是希腊神话中三名复仇女神之一，据说她的头发是由许多条蛇组成的。——译注

音乐，你伸手去抓住你所需要的就行了。"

1692年布拉第（Brady）的词比1683年菲什博恩的要有意义得多了，但却是由于音乐概念的巨大发展，把握住大的部分和全曲，使1692年的那首"好啊，聪明的塞西利亚……"很出色。在所有的颂歌中，这一首可能是读者最了解的，无须一项一项地列出它的内容。布拉第很少提供视觉的意象，但是赞扬了一些乐器（包括独唱和合唱的声部）的诞生和特点。珀塞尔抓住机会，把它们当作是戏剧中的人物来处理。这样，在"听啊，每棵树打破了它的沉默"中，二重唱代表了"声乐的"音箱和冷杉，以至男低音唤起了"调皮的小提琴"，而女高音则唤起了不那么富有挑逗性的长笛：

谱例 19

圣塞西利亚颂歌，1692

That in the flute dis -
Sop.
Bass
This in the sprite - - -
Fl.
Tutti
+8ve



（女高音：那在笛声中清楚地
男低音：那在小提琴中调皮地）

我们注意到这两个乐器都没有华彩乐段（不像1694年为玛丽女王诞辰所谱写的“艺术的子弟来吧”中，当两个高男高音二重唱唱到“吹起小号来”时，有小号的声音)。在那辉煌的序曲中，乐器特性的对比的作法产生了回应。我们希望，这序曲与《印度女王》中的小号序曲一起，能够作为音乐会的序曲更经常地被人采用（即使它已经在采用了)。甚至对听惯了浪漫主义管弦乐团的丰富洪亮音调的人们，这样的一种变化的效果（即下页末乐章列表的C与D之间，见谱例20）也会是令人激动的。

谱例 20

1692年圣塞西利亚节颂歌序曲

A. D 大调，庄严的❶；小号与弦乐器和双簧管之间的对答演奏，10 小节。

B. D 大调，快板；坎佐纳，在 1693 年玛丽女王颂歌中再用过。

C. a 小调，柔板；乐句在弦乐器和双簧管之间交替出现，48 小节。

---

❶ 乐章的意大利文标记是编者加的。

D. (i)D大调，快板3/8，很突出小号和鼓，56小节。

(ii)d小调，柔板4/4，只用弦乐器和双簧管演奏，6小节。

(iii)D大调，快板，D(i)的重复。

这首序曲的规模，不仅表现在合唱和其他各部分的长度上，而且，在于以一系列的调所形成的盛大终曲上，它是以包含有合唱的四重唱开始的，是一连串不间断的乐章（现在的编号是13~15号）。如果珀塞尔不需要编号第11号乐章的小号的调，由高男高音（counter-tenor）独唱“横笛与一切战争的和谐”（The fife and all the harmony of war），也就会没有那序曲与高潮的终曲（“好啊，聪明的塞西利亚，我们的大恩人与和谐”〔Hail，bright Cecilia，great Patroness of us and Harmony〕）之间的D大调部分。同一个短的男低音独唱为引子，开头的合唱是d小调的，在第二拍和第四拍上，出色地出现了齐声呼喊“好啊”。在休止以后，更好地补偿了在这一拍开始的赋格点。因此，除了刚才提到的例外以外，调子都与d小调有关：a小调；F大调（“那是大自然的声音”〔Tis Nature's voice〕，高男高音独唱，最早是由珀塞尔本人以“不可思议的优美声音”独唱的人，确实没有比那些写出来的曲子更费劲）；降B调是为了宏

大的合唱“世界的灵魂”（Soul of the world），加上有效的“弱拍”进入；g小调是由一个双簧管演奏的交响曲，引出女高音独唱与合唱；C大调为了三重唱领唱；e小调为了男低音独唱“惊人的机器”（Wondrous machine）——用了基础低音，但像一首咏叹调，以精心安排的转调转到G大调和b小调，歌唱者与双簧管之间进行吸引人的交替演出。这是许多令人赞美的独唱项目中最受推崇的一首了。下面就不必继续介绍这首颂歌的内容。

人们可能预料小号和鼓最早是在皇家颂歌里采用的，但是在1690年以前无论是欢迎颂歌还是寿辰赞歌中都没有采用过它们。这些乐器使1689年约克郡宴会歌和1694年都柏林三一学院颂歌大为生色。这两首受人之托创作的曲子，都是珀塞尔在写作最好的戏剧音乐的年代里写的，但对那些刚刚听过伟大的1692年圣塞西利亚颂歌的人们来说，它们近似亨德尔的高雅绚丽之处似乎没有高度的创造性。说这些颂歌是传统的是不恰当的，除非用这个词去称呼那些建立或分享这种传统的作曲家。仅仅是合唱作品就足以清楚地显示出它们是珀塞尔所作，但不是同时代的作品中最好的。在阅读了为完成任务而作的皇家颂歌之后，人们会有同样的评价。

这些颂歌常常是为那些令人难以置信的贫乏与夸大的歌词配曲的，下面是较好的例子之一（选自一个到今天仍然很值得演奏的作品)。

在此刻结束你的一切悲伤；
在带来神圣的恺撒时已带来宽慰。
唱你高尚的歌来给他应有的称赞，
愿这些歌永垂不朽，
像他赢得的美名一样，
在战斗中他立下了奇勋，
在沙场上他临危不惧，
使他的名声比太阳更久长。

接着是终曲的合唱:

在音乐和诗句中我们指明了任务，
虽然我们永不能偿还我们的债务，
但是我们能够奉上
我们的小小的贡物，
投入赞美他们的无边的宝库。

我们推测“赞美他们”是指詹姆斯二世和他的配偶“在他们身上都有威严的美，一个天使的神采，和一个美貌无比的面容”。在写出这首颂歌的四年之内，神圣的恺撒是那么不受欢迎，他的统治也终止了，但是写给他的前辈的颂歌，没有一首具有那些写给他的颂歌的质量。我们也没有见到过直接写给他的后继者奥兰治的威廉（英王）的像珀塞尔那样的作品。然而，1686 年那首“你们爱唱歌的缪斯们”（Ye tuneful Muses）值得在本书中一提。本书读者可能不愿意听的评论，我们不能花很多篇幅去说，因此在本文中我们略去了大多数皇家颂歌，而只是偶然提到它们的器乐曲，也提到其他几首能与歌词分开的曲子，例如，最后（1684 年）为查理二世所写的颂歌中以基础低音伴唱的 e 小调男高音独唱“从他们安详又欢欣的快乐”。

幸运的是，“你们爱唱歌的缪斯们”的演唱由于下述事实而得到方便：沃恩·威廉斯（Vaughan Williams）为一个英国音乐的节日准备了一个便于使用的声乐总谱[1]，1933 年在剑桥给予海外音乐学者深刻印象。这首作品是珀塞尔最喜欢的 g 小调的，具有一个短而出色的

---

[1] 诺维洛，1933。

由慢到快的序曲，接着是一个长的领唱和合唱的综合，就像我们把 1683 年的“欢迎一切欢乐”的最后部分组合起来作为一个终曲这样做是对的一样。值得注意的是沃恩·威廉斯没有把组成的各部分分开编号。无疑地，他对使用他称之为民间舞蹈的部分很有兴趣，它叫做“啊男孩子们，我们跳起来了”（Hey boys，up go we），在这个开端部分的结尾的合唱，和随之而来的间奏曲中都采用了。实际上，首先是作为男低音在高男高音独唱“要活泼和快乐”时采用，然后在合唱中转到小提琴演奏（见谱例 21）。纯粹主义者可能不赞成的是：小号和鼓模仿交响曲和 C 大调的合唱——“从鼓的格格声和小号的高声”（From the rattling of drums and the trumpet's loud sound）——可能实际上只在颂歌的中段使用了。可惜的是，高男高音独唱“他带来了宝座上的配偶”，以一个长的间奏曲为基础，却不适宜于单独演奏。

不像有些玛丽女王颂歌那样，为詹姆斯二世所写的颂歌中（除了“你们爱唱歌的缪斯们”以外），没有一首是为通奏低音的弦乐器以外的其他乐器谱写的，而且这一例外只不过是增加了两支木笛。这首曲子在 1685 年的前身“为什么所有的缪斯都不作声?”（Why are all the Muses mute？）还没有被人讨论过。这是令人失望的，

谱例 21

欢迎歌曲，1686

Vns.

Be lively then and gay. All signs of

sorrow chase away

（歌词中译：要活泼要快乐，赶跑一切悲伤的迹象。）

而且未必能重新引人注意。为詹姆斯二世写的三首欢迎颂歌的最后一首“吹起小号，打起鼓”（Sound the trumpet, beat the drum，1687）却不是如此。比戈斯特凌不

差的音乐家似乎都能唱一些内行的男低音独唱。在一开始，高男高音和男低音适时地分别唤起他们的乐器（号角）的齐奏声和（鼓的）咚咚声，接着是洪亮、欢快的亨德尔式 D 大调风格的合唱。后面，男高音独唱以基础低音为基础（见谱例 22）。但这首颂歌（因为它的名气而不是因为经常演奏）被人们所记得，因为它还有一段基础低音，是长的器乐演奏的夏康舞曲，后来用于《亚瑟王》中❶。

谱例 22

欢迎歌曲，1687



在为玛丽女王所写的六首寿辰颂歌（1690）的第二首中，又使人想起了半歌剧（semi-opera）。如前所述，这是在第一首“皇家”颂歌中出现小号和鼓，因为在“起来吧，我的缪斯”（Arise my Muse）中的交响曲在

---

❶ F 大调夏康舞曲以“大舞曲”的名称印在诺维洛声乐总谱的结尾。印在那里很有用，因为《亚瑟王》有两个序曲，一个是 d 小调，一个是 D 大调。但据称在《亚瑟王》原本中，夏康舞曲是“第一音乐”，d 小调序曲是“第二音乐”。

《亚瑟王》中又出现。据说，没有人把欢迎颂歌献给威廉国王，但1690年为玛丽女王寿辰写的颂歌，歌颂了威廉对安立甘教会的保护（歌名是“优色比亚”〔Eusebia〕），用高男高音独唱来对他启程去战场表示哀愁。有几部历史谈到了它的收场，这些史书并不都是英国人写的。我们再一次在谱例23中显示它，只因为这高男高音独唱和第一个合唱的炫目光辉，整首颂歌是很值得重新演唱的。还有，人们会想到，那首歌中还有一个基础低音的优美的二重唱。1691年的颂歌的总谱也很全，但没有这样吸引人。1691年颂歌回复到g小调，在某种程度上，在小号以前（pre-trumpet）的作品，风格是以领唱的赞美歌为基础的，这引起了一些作家的注意，因为曲中的女高音独唱段有为男低音唱的一段名为“冷而阴”（Cold and raw）的调子，据说它使女王很高兴。小号和辉煌色彩又在1693年颂歌“庆祝这节日”（Celebrate this festival）中出现，这颂歌以1692年圣塞西利亚颂歌的C大调版本的序曲开始，是值得重新演奏的。即使如此，它也未必能像它的后继作品（1694年为玛丽女王诞辰写的最后一首颂歌“艺术的子弟来吧”）那样受欢迎。（在蒂皮特〔Tippett〕与

谱例 23

Recorders 玛丽女王颂歌，1690

Continuo

Fate must not, Fate must not let — him go. Fate

must not, no — must not, no must not let him go.

（歌词中译：命运必须不，命运必须不让他走，命运必须不，不——必须不，不，必须不让他走。）

贝格曼〔Bergmann〕合编的声乐总谱[1] 中可以找到它。）在这首颂歌的序曲中再次使用了小号，尽管只用了一次。而在《印度女王》中的假面剧之前，人们第一次听到了小号（即剧中第二幕开始时）。在头两个乐章中（广板和快板坎佐纳），一支双簧管听起来几乎使人们误认为是第二小号在演奏；接着是在一个慢慢下降的半音的低音声部上的弦乐器的柔板，它的哀婉动人的音调似乎只是为了引起女低音和合唱部分“来吧，来吧，你们艺术的子弟，来吧，来吧”；回到D大调，又有两支小号吹奏，声音已经欢快得多了。

我们有意引用反复地唱“来吧”这个地方，我们也可以引用其后的反复的地方：“庆祝，庆祝这凯旋的日子”，“快啊，快啊，吹起小号来”，“唤醒，唤醒，唤醒竖琴”，“这一天应是不平凡，不、不、不、不平凡的节日”。这些重复以及拖长“围绕”、“伟大”、“不朽”等许多个词的作法，是珀塞尔能把内容贫乏的诗句配成平衡得很好的乐句和段落的一部分方法。读者一定熟悉“吹起小号”的二重唱和“双簧管调皮地吹奏”，而且可以在其中察觉到重复和“急唱急奏”的技

[1] 司各特（Schott），1952。

巧。（在那个二重唱中的女低音或高男高音的音域很宽，可以用作最高声部或女高音的二部合唱）这唱法见谱例 24，在最后兴高采烈的二重唱与合唱之前的男低音独唱：

谱例 24

玛丽女王颂歌，1694

These, these, these are the sacred charms, these are the sacred charms that

shield her dar - - - - - - - - ing

he - ro in___ the field

（歌词中译：这些，这些，这些是神圣的护身符，这些是神圣的护身符，保护她的勇敢的英雄在战场里。）

在我们谈得不多的颂歌当中，也有些美妙的作品。我们只能说它们是被封存起来了。可以非常偶然地听到有人演奏它们，但很难被列入保留节目中。我们希望，为考莱（Cowley）等人的词配乐的十首优美而短小的世

俗的清唱剧（有些学者称之为“室内清唱剧”）其中大多数不是总是像现在这样被搁置。它们大多数是二重唱或三重唱，但“当夜空蒙上她的紫色面纱”（When night her purple veil）和其他几首需要由戈斯特凌来唱！它们大多具有有令人赞美的小提琴或木笛演奏部分。在谱例25中我们显示出1688年的“繁花的溪谷多么愉人”（How pleasant is this flowery vale）的开头。女高音与男高音的二重唱由木笛和通奏低音伴奏。这些作品的室内乐风格，同其后采用小号和鼓的颂歌那样，不能成为亨德尔宏大气派的先驱。布克夫泽（Manfred Bukofzer）在《巴洛克时期的音乐》（Music in the Baroque Era）中，有一段话是对珀塞尔的评论作结的，这一段话的开头说：

> 从伯尼那时起直至最近（*1948*年），人们多半是根据珀塞尔以后发生的情况来称赞他。只有他的发展的最后阶段……才被认为是代表真正的珀塞尔……早期与中期的作品……却硬是被人们与维多利亚的臭名昭著的“修正”相提并论。现在出现了相反的意见。那些似乎是作为亨德尔先驱的作品，比起早期的作品不那么令我们感兴趣，

在早期作品中，巴洛克中期的英国风格发展到了完美境界。

谱例 25

世俗清唱剧



在评论许多颂歌时，这一论点是正确的；当我们区分以下两种作品时，这论点尤其重要；一种是似乎匆忙写成的，有好的部分，但从整体概念来说不是出色的；另一种则从头至尾可以感到一个生命在颤动，显示出在创作这些作品时得到欢乐。

剧院和戏剧音乐

珀塞尔是第一个这样的英国人，他的伦敦剧院歌曲在没有改编成键盘乐器用谱的情况下就使外省人能够听得到。与他的教堂音乐不同的是，他为舞台所谱写的音乐有许多在他在世时就出版了；在他去世以后不久，更多的这类音乐得到传播，这是因为普莱福德把这类作品收集在名叫《英国的奥尔菲斯》（Orpheus Britannicus）的集子中，以对珀塞尔表示崇敬。由于受到欢迎，又出了第二版和第三版。留声机的喇叭曾把城市的商业音乐带到乡村酒馆，我们曾受到这种装备的烦扰，实难想像，英国农村（在 Trafalgar 和 Waterloo，大多数人是从农村来的）里的音乐是“民间的和传统的”；这个现代的说法巧妙地避开了歧视。在珀塞尔死后五十年，韦斯利为了能听到有人衷心地唱出“神圣的爱，超乎一切的爱”，把他的诗句填入珀塞尔的“最美的小岛”的曲调里。

从外省来的人们一定偶尔会试看一下伦敦的演出和试听一下珀塞尔的歌曲和舞曲，但历史家声称，有许多人，虽然是忠心耿耿的，却不赞成剧院，而他们并不都是下等人。复辟时期讽刺邪恶与愚蠢的喜剧，被不谙世故的人们认为是反映了宫廷和社会上一般的道德状况，这里面包括了大多数伦敦的剧院观众。根据一些粗糙的剧本去判断他们“能够接受”的范围，是不公平的，但他们对剧中音乐的喜爱，从乐谱分开来单独出版这一事实中可以看出来。主要是由于珀塞尔的贡献，人们现在能记得一些伟大的戏剧作品系列，但在这以前，他已为近十多个剧本配乐。这些作品是他在最后的六年中谱写的，其中只有《狄朵与埃涅阿斯》可以被称为一部歌剧，如果“歌剧”一词是“音乐剧”的专有称呼的话。其他的为了方便，不妨称为歌剧、半歌剧或对话歌剧，因为人们不大会把它们与那些十九世纪的法国抒情戏剧相提并论。那些戏剧不论多么严肃，也被归入 opéra comique（喜歌剧）的总称之下，歌剧院拒绝演出这些作品，因为它们包括有道白的段落。下面是可以称作是珀塞尔的歌剧的一览表：

1689 《狄朵与埃涅阿斯》，歌词为桂冠诗人塔特所写，在切尔西的乔赛亚斯牧师学校演出。

1690 《迪奥克莱西恩》(Dioclesian)，为《女预言家》，或《迪奥克莱西恩的经历》配乐。贝特顿（Betterton）从博蒙特（Beaumont）和弗莱彻（Fletcher）的著作改编的剧本。最后一幕中的田园假面剧经常单独演唱，受到热烈欢迎。总谱于 1691 年出版，而《狄朵与埃涅阿斯》只有很少几首歌曲被印行。

1691 《亚瑟王》，或《英国名人》(The British Worthy)，脚本是德莱登写的。

1692 《仙后》，剧本是萨图（Elkanah Settle）写的。在这部以音乐为主又有猴子、水仙子、牧童和中国人等假面剧人物的场景的戏剧中，莎士比亚在《仲夏夜之梦》里提供的想法几乎认不出来了。这部作品是珀塞尔最长的戏剧总谱，其中有些曲子被印行。

1695 《印度女王》，取材于德莱登和霍华德（Robert Howard）爵士合写的一部悲剧。第二幕中的一个假面剧的音乐最连续不断。另一个由丹尼尔·珀塞尔（亨利的弟弟）配乐的假面剧可能在第一次演出时用过，但更像是在 1696 年重演时加进去的。《印度女王》被人盗版，并加上一段吹捧作曲家的话。

1695 《暴风雨》(The Tempest)，或《魔岛》(The Enchanted Is-

land)，夏德威尔（Shadwell）的剧本取材于莎士比亚，保留了主要人物，但增加了假面剧中的人物，例如海神奈普顿、安菲特里蒂、魔鬼和半人半鱼的海神。

读者会期望本书简短地回述一下以前英国的音乐与戏剧结合的情况，但我们没有必要追溯到中世纪戏剧或伊丽莎白时代的人所喜爱的戏剧中有歌唱的情况，当时女声部分是由唱诗班歌手唱的。在假面剧中，角色穿着奢侈的服装，是为了取悦于王室和贵族而演出的，它从意大利传到法国，从法国又传到英国。从 1605 至 1631 年间，琼森被授予特权为斯图亚特王朝的宫廷设计这类作品❶。寓言与神话的主题用声乐与器乐以及诗句朗诵来表达。人们非常喜欢看假面剧人物或舞蹈演员穿着奇特的服装从贝壳、山洞、马车、下降的云彩等走出来进入舞台。像歌剧的 intermezzi（间奏曲），琼森的滑稽节目具有伊尼戈·琼斯（Inigo Jones）的背景，增加了动物、鬼怪、海豚、印第安人和森林之神等喜剧的和怪诞

❶ 六十几首合唱的赞美诗、声乐与器乐作品可在萨伯尔（Andrew Sabol）收集的方便的《斯图亚特王朝假面剧的歌曲与舞蹈》（Songs and Dances from the Stuart Masque，布朗大学出版社，罗德岛普罗维丹斯，1965）中查阅 。

的成分。《狄朵与埃涅阿斯》中的女巫和水手是属于这一传统的。最近的研究指出，当时的建筑适宜于采取这种作法。牧师学校的院子一边有走廊，还有通道通往一个木材堆置场。女巫可以从连拱廊里出现，这样的形象对剧本中所说的“我们深深的有拱顶的小屋”，比“制作”出一间屋子更为真实些。显示出水手们可以“向岸上的水仙女们暂时告别”，并且跳他们的号笛舞；那里的桅杆和船帆使通道外的院子变成一个想像中的码头。

当剧院在 1642 年被封闭后，家里和学校里的私下演出并没有被禁止。弥尔顿（Milton）的《克莫斯》（Comus）在路德娄演出，由亨利·劳斯（Henry Lawes）配乐，同浮夸的宫廷假面剧有了很大不同，正像它与意大利歌剧有很大不同一样；这可能有助于人们赞赏戏剧表演，认为它在教育和道德方面有所改进。1659 年连国会也把雪莱（Shirley）的《爱神与死神》（Cupid and Death）推荐给葡萄牙大使，供他作为“私人娱乐”之用。宣叙调中的一些段落被威廉·劳斯（William Lawes）和拉尼尔（Lanier）所采用，他们没有排除道白。这一大胆的措施是在达文南特（Davenant）、伊夫林等人从意大利回来并推崇了那里的歌剧的奇观之后，由珀塞尔认识的一些音乐家采取的。1656 年在若特兰剧院演出的

达文南特的《罗兹之围》(The Siege of Rhodes)，洛克是五位作曲者之一。这部剧在复辟时期之后又重演过，但德莱登在《征服格拉纳达》(The Conquest of Granada) 的序言中声称，“达文南特修改了他的《罗兹之围》，使它变成了一部一般的戏剧”。原来的音乐不见了。洛克为其他剧本配乐，那些剧本是那么长，以至人们会认为其中有些是用英文写的完全成型了的歌剧，它们的整部脚本都配上了音乐；但是，关于真正的歌剧，我们现在只能看看在珀塞尔的歌剧之前的一个例子，那就是布洛在1682 年写的《维纳斯与阿多尼斯》(Venus and Adonis)，这是一个令人愉悦的短小的室内歌剧，也被称作“为国王消遣而写的一个假面剧”。它由于里面一些有趣的段落（例如给小爱神上拼音课等）而著名。它到结尾时已不再是一部田园喜剧，那时受伤的阿多尼斯打猎归来，维纳斯对他表示哀伤。那首感人的合唱曲可以称得上是珀塞尔谱写的。

《狄朵与埃涅阿斯》

从时期上看，这仍然是一部室内歌剧，但也是德国音乐理论家称之为“莎士比亚式的”，因为主要人物是

如此感人的真实和具有人性。同样值得注意的是，一个法国人罗曼·罗兰（Romain Rolland）竟然会提到了《狄朵与埃涅阿斯》(Dido and Aeneas）的完美性。为什么要提到这些意见呢？因为当人们第一次听到这部作品时，虽然称赞音乐的几乎每一个小节，却可能奇怪为什么场景换得那么快，或者为什么一个如此深深地打动作曲家的情节会局限在一个那么小的框架内，以至于还不够演一个晚上。要求场景变化得更快和行动更迅速的希望在较晚的歌剧中得到实现，在那里，音乐对戏剧来说好像是为外加的，不仅不是促使它向前发展，反而是拖慢了它。伟大的珀塞尔像伟大的瓦格纳或威尔第那样回答这个问题："到底为什么要在戏剧中保持音乐的魔力?"答复比许多思想家所想的要简单一些。因为在某些场合，音乐比语言更能延长戏剧中的重要的东西。在话剧中，狄朵的哀悼不会延长到像珀塞尔那样的无比的长度。像"为什么他离开了我？我将怎么办?"的话，观众可能会给予不欢迎的回答。无韵诗可以在人们可以接受的长度内表现角色的悲哀，但是音乐可以比一段人们想像得出的最好的独白表现得更为有效，而且这种情感由最后的合唱"以下垂的双翅"加以延长了。

当音乐把戏剧推向前进时，动作（而不是戏剧）处

于静止状态。在《特里斯坦与伊索尔德》的大部分中，如果戏剧不能寓于音乐之中，那么，在等待一些眼睛看得见的事件时（马可国王的归来或者伊索尔德的船驶向垂死的特里斯坦的地方），我们就会坐立不安。我们确实希望《狄朵与埃涅阿斯》是一部全长的歌剧，希望有些场合能更经常地被这样好的音乐来延长，但我们也可能感到奇怪的是，一部为在“上流的”学校的院子里演出的作品，有意由学生去担任演员，时间又不能比一年一度的“授奖讲演日”的仪式更长，却常常会使我们觉得，我们是在观看一部规模更大的作品，而不仅仅是一部雄心勃勃的室内歌剧。我们也可能会感到奇怪，为什么当我们倾听这部作品时，那样地很少感觉到（时间与空间）的紧迫与局促。总之，用罗曼·罗兰的话说，尽管在英国很少有完整的音乐剧的先例，这部作品却接近完美。

如果我们不去管女巫和水手的作用（无疑地，假面剧成分最受年轻妇女以及身为舞蹈老师和有名的舞蹈动作设计师普里斯特〔Priest〕的欢迎），我们会看出塔特同其他许多成功的歌剧剧本作者一样，把维吉尔（Vergil）的故事直截了当地表现出来，即使语言有时是荒谬的。在歌唱时，除了宣叙调以外，这个毛病并不总

是明显的:

> 这样在尼罗河致命的河畔,
> 骗人的鳄鱼在流泪,
> 这样行凶的伪君子们
> 使上天和命运成为事实的制造者。

重要的实事是，塔特和珀塞尔似乎都明白，音乐在哪种场合可以很好地服务，而在哪种场合却不能。保存在伦敦皇家音乐学院的版本表明，塔特为太阳神、维纳斯以及海中和山林水泽里的仙女这样的人物写过开场白。但可以理解的是，如果采用这些开场白，机会也是很少的，而且也不表明珀塞尔曾为任何一个开场白谱过曲。作者采用一个小调来保证主要情节在戏剧上的统一，并且立刻引入狄朵关于她的可怜的爱情的自白。悲剧的情绪的主线并没有被女巫和水手的滑稽所破坏。甚至在埃涅阿斯炫耀他在狩猎中的胜利时所唱的非常雄健有力和外向性格的调子时，我们仍然可以感觉到那主线的存在。广泛地采用合唱，像在希腊悲剧中或在格鲁克的歌剧中那样，也是一种强有力的统一全篇的力量。

《迪奥克莱西恩》

《迪奥克莱西恩》（Dioclesian）的音乐使它的作曲家得到比以往的更高度的赞扬，因为崇拜这部作品的人，比熟悉他的教堂音乐或室内乐或在学校中演出的他的歌剧的人要多。在这部令人眼花缭乱的《迪奥克莱西恩》中，经常被伦敦剧院聘请的那个学校的主人普里斯特，可能为农牧之神、山林水泽的仙女、牧人、酒神的侍从、花神、西尔文娜斯的舞蹈动作的设计进行过指导❶。为有着假面剧场面的最后一幕巧妙地保留了最宏伟的景象："一个机器降落下来，它大到足以占满了从舞台前沿到房子的另一端的空间……里面有四个单独的舞台，代表两个神和两个女神的宫殿……"

这些精心制作的场景的变化引起人们疑问：这些设计、人物和场面与历史有什么关系，尽管是虚拟的罗马皇帝的历史？一点关系也没有。剧本扉页前的女先知预言士兵迪奥克莱斯将称帝，而军队已向他欢呼；而他的权力却要在他战胜了波斯人以及自然不会很顺利的求婚

---

❶ 朵塞特花园剧院确实请普里斯特在里面工作了数年之久。

成功后，才能实现。为款待这位新恺撒的假面剧，是这位夫人安排的，她已成功地揭露了一个暗杀他的阴谋。

像其他的半歌剧中那样，这些主要角色演了他们的戏，讲了他们的台词。这奇异而令人目眩的场景使用较大的戏班子，需要有挑选出来的歌手和舞蹈演员。对我们大多数人来说，“珀塞尔的《迪奥克莱西恩》”意味着第五幕的假面剧的音乐，它不需要主要情节中的任何一句话。它是一个卓越的整体，按它原来的样子去演出不应当受到责备；珀塞尔自己也用这种形式发表它，甚至今天也可以在声乐缩编谱中找到它的单行本。但在剧本的其他地方也有美好的音乐，如果读者知道“我怎样才能表明我是多么爱她?”这首歌，或者查阅珀塞尔学会的版本，去看看序曲（剧本中的“第一音乐”）、第一个合唱，或第三幕的夏康舞曲，其中有两个长笛奏出卡农，就会体会到这一点。

“配器法”（orchestration）似乎是一个矫揉造作的术语，用来说明吕利或珀塞尔对基本的弦乐器与通奏低音合奏的处理办法。他们有时候加上木笛（和）或双簧管，有时加上一个小号或两个小号和鼓；但是在我们知道的管弦乐团中，在弦乐器中任何音色的对比，甚至震音（tremolo）、拨奏的效果，或是某些乐器的暂时停奏，

都可以确切说成是早期阶段的配器法技巧。从《迪奥克莱西恩》起，音色对比方面的进步是明显的。如果篇幅允许的话，我们可以从这部剧中第一个肯定是“亨德尔式”的合唱“歌唱吧，约斯”里，引用“声乐总谱写作”（vocal scoring）和人声与乐器的对比。而谱例 26 是一小段三种乐器的织体的对比，它是在假面剧的三重奏和最后一首合唱“凯旋，胜利的爱情”之中的。

谱例 26

《迪奥克莱西恩》

从同一作品中我们也可以引用声乐织体内的对比的例子，不容易说明白为什么在《迪奥克莱西恩》全剧中，比较简单和比较传统的音乐却包含着最激动人心的段落之一，那是假面剧的开头，一个短小的序曲，那时丘比特入场并呼唤“树林中的水仙子与农牧之神，大河中的仙女与诸神”（见谱例27）。

《亚瑟王》或《英国名人》

笔者找不到是谁选定“九位名人”的（也不知道为什么是九位）。他们从古典的和犹太的英雄开始（赫克托、亚历山大、大卫王），到查理曼结束，九个人中只有亚瑟是英国人。正如我们应当预料到的，这部由德莱登和珀塞尔合作写成的豪华戏剧激发了一些观众的“英国的”爱国主义精神，这些人的血管中似乎有撒克逊的而不是英国的血液。故事表现了这位英国名人如何在与肯特王奥斯瓦尔德打了多次仗之后最终得胜，并宽宏大量地允许撒克逊侵略者离开岛屿，这又何妨呢？他的成就是由默林的超自然力量所促成的，但奥斯瓦尔德也有他的魔术师，他的魔怪“骚扰了英国人并把他们带进泥塘里”。默林劝使他们中间的一个人倒戈。默林也指引

谱例 27

《迪奥克莱西恩》

Orch.

f

Cupid

Call the Nymphs and the

p

Fauns from the woods.

Chorus *f* The Nymphs and the

（丘比特：把水仙子与农牧之神从树林中召唤出来。
合唱：水仙子和……）

了爱情的情节，因为亚瑟和奥斯瓦尔德都追求康瓦尔公爵的盲女埃美琳。她被俘虏，并在奥斯瓦尔德的命令下，让她看雾景以显示力量。在她被救出并且恢复视力之后，默林成为预示英国的光荣的先知者，这表现在阿卡狄亚的健康、财富和求爱的场景中。最后的爱国的生动场面——圣乔治和加特的命令——使这一切变得黯然失色。

除了雾景一场外，不像在《迪奥克莱西恩》一剧中那样刻意安排了假面剧，但是每一幕都赞扬了假面剧的传统。

第一幕　“布景是撒克逊的兵营。三位神明沃登、索尔和弗莱亚被放在座垫上。前面有三个士兵，自愿作为向诸神献祭用的人。”

战斗交响曲，英国歌曲与胜利的合唱“有胆就来吧”。

第二幕　“魔怪菲利代尔对屠杀表示哀伤。默林坐在“龙拉著的战车内”降下来。魔怪们说：“往那边走”，试图引英国人入邪路，但被默林的魔怪们所挫败。牧童和牧羊女的歌曲。号角舞曲（hornpipe）。

第三幕　“奥斯蒙德以杖击地。布景变为冬天的景色”。发抖的歌曲和合唱，当丘比特以爱情的温暖驱走寒冬时，歌

声停下来。另一个角笛舞曲。

第四幕 “亚瑟在中了魔法的树林里，迷上了从小溪中浮出来的海妖。”

第五幕 “英国海在暴风雨中，埃奥拉斯在上面的云中……风吹散……女神不列颠尼亚从海中升起。”

吕利在《艾西斯神》（Isis）中使用了雾景，甚至在拉莫（Rameau）的天才在异想天开的芭蕾舞和幕间歌舞的场面中得到充分发挥之前，雾景这样的东西在所谓tragédies lyriques（抒情悲剧）中是人们所喜欢的。法国的观点与英国的不同之处在于，在法国歌剧里全部脚本都唱出来，而亚瑟、奥斯瓦尔德、埃美琳和魔术师们都不唱，即使出现在音乐场面中也一样。

法国歌剧中没有像以珀塞尔那样的技巧和胆量所写出的和声及对位法。如何在雾景中产生震音效果是无关重要的，蒙特威尔第等人都曾经使用过它。我们想，为了引起因冷而发抖的想像，用几个音色硬的、加弱音器的小提琴，比用宏大的乐队更为有效。当今没有比蒙特威尔第的《坦克雷迪和克洛林达》（Tancredi and Clorinda）中的奔马更像真的了，但是为了和声，包括全音（whole-tone）的进行：

谱例 28

p Tho' quiv-ring with cold *pp* we chatter, chatter, chatter. *ppp* We

（歌词中译：冷得发抖，我们打颤、打颤、打颤）

拉莫的创新（特别是在舞曲中）确实是伟大的，而我们把珀塞尔在旋律上的创新摆在柏辽兹以前任何作曲家之上，但是珀塞尔在构思旋律时不会不考虑它的和声和处境。《亚瑟王》（King Arthur）一剧中对旋律的想法特别令人满意，而歌词与情节又不是事先交给他的。在序曲和撒克逊祭神场面中，我们看到珀塞尔的好作品；接着在骗人的魔怪、其后的海妖等场面激起他对气氛效果的想像，于是我们看到了珀塞尔非常具有独创性的作品。

最后一幕将深深地感动英国的观众，如果他们是难得有机会看到《亚瑟王》上演的话。德莱登的选集中有些诗句并不能给予这位诗人很大的荣誉，有些诗句如果我们只读它们时，听起来好笑，但是《亚瑟王》是第一

个专门为珀塞尔的音乐而写的剧本，而且是由一位桂冠诗人所写的，他承认他开始转而写作“歌剧”。脚本很难说是德莱登的杰作，但“唱起来”却很好，这是毫无疑问的。人们也许会认为，以音乐与文学的夸张构成最后爱国的场面，似乎始于抒情戏剧前后基诺和吕利献给路易的浮华言词及音乐。实际上，德莱登并没有提到帝国。加特的命令那一段看上去很壮观，但脚本和音乐主要表现的是亲情，而不是自豪感。科默斯与农民唱“你的干草已割了，你的谷子已收了……高兴地歌唱着把收获运回家”很像起源于民歌，但结尾是“为古老的英国的荣誉而欢呼”。随着维纳斯走出来唱《最美的小岛》，在剧院中能够奇怪地几乎使人落泪，一个水仙子与牧童的爱情的对话，为最后的宏伟场面（“加特的命令”那一场）做了准备，那是由“小号声”所引出的。考虑到那个时代的情况，我们能认为下面的词是浮夸的沙文主义的吗？这首歌是由“荣誉”来唱的：

> 圣乔治，我们小岛的庇护人，是士兵也是圣人，
> 对那吉祥的命令微笑，它将孕育爱情和武装。

合唱：

不仅是我国国民出来争取这尚武的奖赏，
也有这里收留的外国君主，他们的王冠在本国
　　受鄙视。
我们最高的君主将威严地恩赐他的荣誉，
并看见他统治的臣民服从他的命令。

然后是那场“大舞蹈”夏康舞。

唐斯（Downes）在《罗修斯·安格利坎纳斯》（Roscius Anglicanus，1708）中指出“由德莱登先生写的歌剧《亚瑟王》，在使用布景和机械上很受赞扬；音乐部分由著名的亨利·珀塞尔先生谱写；舞蹈由乔·普里斯特先生设计。宫廷人士和市民都欣赏这个剧本和音乐，演出得精彩，那家公司获利不少。”最后一句话值得注意，因为制作费一定是很多的，可是在十八世纪和以后，《亚瑟王》还是经常重演。加利克（Garrick）、肯布尔（Kemble）、西登斯（Siddons）夫人、麦克里迪（Macready）和甚至欧文（Irving）都曾制作过它。在珀塞尔去世后很久，这位作曲家的其他半歌剧也被演出过，虽然不好说是演得很好还是很粗糙。无论如何，直到现在，我们还不能从作品的手稿中或者《剧院乐曲》（Ay-

res for the Theatre）那样的集子中找到《亚瑟王》的完整乐谱。我们大多数人对于卡明斯（Cummings）在 1897 年所编集的版本已经够满意了，在这里讨论它的资料来源问题是不合适的。然而，确实希望读者能够看到这部作品上演，它的音乐给人印象那么深，而绝不仅仅是剧本的配乐而已。

《仙后》

这是他的戏剧总谱中最庞大的一个。

> 珀塞尔没有为莎士比亚的一行诗句谱过曲[1]。他所谱的乐谱包括……五幕中每幕结尾的短假面剧。与（莎士比亚）剧本的关系是主

---

[1] 这是一个值得注意的事实，因为他曾为夏德威尔改编的《暴风雨》中的"来到黄沙中"和"整整有五哼深"配过谱。人们会奇怪为什么夏德威尔没有请珀塞尔为一些摘自《仲夏夜之梦》的词（像蒂坦尼亚的催眠曲"你有斑点的蛇"，或巴克的"若我们的影子冒犯了"〔If we shadows have offended〕）配谱。在歌曲"若音乐是爱情的食物，唱下去"（If music be the food of love，sing on）只用了《第十二夜》中奥尔西诺的开场白的一行诗，并把"奏下去"改为"唱下去"。

> 要通过仙后蒂坦尼亚和她的侍从仙女们，因此剧本取了这个名字。理想的《仙后》的演出，在舞台上应该既有音乐的也有戏剧的组成部分……演出这部十七世纪的杰作并不一定要精心制作和篇幅冗长的计划，因为音乐本身非常适合于在一个音乐会上演奏，尤其是用一位解说者常常去分开场景的话。在珀塞尔学会的版本中标明了每段音乐的内容。

人们会衷心赞同上面这段话，它摘自刘易斯（Anthony Lewis）爵士为诺维洛声乐总谱1966年修订版所写的序言。给观众道出线索可能是为了帮助他们，但这样就会损害音乐的机智，就像一经解释，开玩笑就变得没趣了一样，对《动物狂欢节》（Le Carnaval des Animaux）来说，一个解说人是一个多余的和庸俗的现代附属品，但在话剧中却一再可以听到珀塞尔的音乐。在《仙后》（The Fairy Queen）的一两次精彩的广播中，英国广播公司的解说员在连接处做了简洁的说明。顺便提一下，人们可能会提出，委托皇家音乐学院院长去编辑或指挥这部作品是特别恰当的，因为该院图书馆中藏有几乎能确定是1692年首次演出并在次年重演所用的手稿，其中

有几首无可争辩地是珀塞尔的笔迹。重演时又加进了几首歌曲。

这部作品获得了极受欢迎的成就。如果不是由于没有时间去满足人们的需要的话，珀塞尔一定会发表这部作品中的更多的音乐。如果把珀塞尔的五部“歌剧”（即把《狄朵与埃涅阿斯》除外）都向今天的电台广播听众播放，而不附有舞台演出，那么，他们非常可能把《仙后》选作他们最喜欢的一部。这部作品与作曲家的悲怆、忧郁的气质很少或毫无关联。此外，我们可以预料到的是，他的剧院音乐的最佳范例是从他最后的作品（《印度女王》和《暴风雨》）中选出来的；但是，在《仙后》中，珀塞尔比其他任何地方把他的神韵的水平、节奏的创新和旋律的吸引力发挥得最淋漓尽致。旋律比音乐结构的其他特点更有广泛的感染力，这值得在这里加以探讨。

一个曲调是一个“容易上口的”旋律；然而，大多数单纯的听众可能会喜欢一个旋律，但在听过一两次后，因为太长，他们无法唱出或吹口哨吹出来。这一点可以从谱例 29 即幕前的“第二音乐”中的“古回旋曲”（Rondeau）看出来；在谱例 30 中，“第一音乐”的号角（Hornpipe）开始吹奏一个旋律，曲子继续进行得很美妙，

谱例 29



谱例 30



谱例 31



但比较不易记忆，却可能比谱例 29 更令人赞赏。谱例 31 的情况也一样，尽管它的灵感似乎得自民歌或舞曲（本作品中的其他田园气息的曲子也是一样）。这些迷人的曲调有许多是用器乐演奏的，它们处于大量的舞曲或其他短曲之中，那些舞曲和短曲掩盖了机械、舞台道具以及人物的活动。我们将在下面看到，大多数著名的歌曲是华丽和确实是有歌剧特点的，而且具有意大利的咏叹调或协奏曲风格。

该剧五幕中的每一幕，不论是有仙后蒂坦尼亚的仙女的，还是有“假面剧”人物的，都使珀塞尔能够自由地抒发他对色彩、机智和幻想的明显喜爱。

第一幕　蒂坦尼亚的仙女挑逗一个喝醉了的诗人，他的“装、装、装满了碗”，“我是一个卑、卑、卑鄙的无赖”和其他用男低音唱的结结巴巴的词儿，由仙女们用女高音有趣地回答：“拧他、拧他为了他的罪行，拧他为了他的打油诗。”

第二幕　仙女召唤小鸟参与她们的活动。在一个“回声”的合唱以后，交响曲奏出“带着他们的随从进入夜晚、神秘、秘密和睡眠”，小提琴和中提琴带弱音器演奏，大提琴和低音提琴不发出声音。上弦乐器部用卡农奏夜的咏叹调，和“夜之随从者之舞”（四声部卡农），谱

例 32，接着是耳语般的“睡眠合唱”。整段是既感人的也是技巧的精心杰作。

第三幕 蒂坦尼亚要求把“这个地方”变成一个中了魔法的湖，为柏特姆安排了娱乐活动，它包括了“天鹅前来时的交响曲”、仙女的舞蹈、绿人及翻晒干草的人，穿插在歌曲与美妙的“克利顿和莫普撒的对话”之间。这假面剧以一个一般的号角舞曲作结。

第四幕 在太阳神入场和合唱“好啊，伟大的双亲”之后，“驱走”了黑夜和冬天，出现了季节的壮丽的巡游队。这一幕用有定音鼓和小号演奏的五个乐章的宏大序曲开头，接着是欢快的二重唱“让小横笛、短小号和刺耳的小号声吹奏起来”，接着是合唱“好啊，伟大的双亲”，季节的巡游队接踵而来。为秋天（“看哪，看我的多彩的田地”）和为冬天（“现在苍白、瘦弱而老迈的冬天来了”）唱的小调咏叹调形成了对比；用珀塞尔着迷的半音，当合唱队又狂喜地唱“好啊，伟大的双亲”时，咏叹调被盖过，在像嘉禾舞曲的第四幕之曲中闭幕。

第五幕 蒂坦尼亚安排了一个婚姻之神的假面剧。序曲和独唱喜歌（“极幸福的情人们”）引到“悲叹”（一个情人因她再不能见到他而绝望），有一首在基础低音上的悲歌（像狄朵的悲歌那样），这样做是由于当时很流行，还

> 是用来作为其后的辉煌场面的陪衬？最后的曲子包括“听万物如何齐声欢庆”，“听啊，回应的歌是胜利之歌”，一个中国场景、六个猴子的舞蹈、一个二重唱、一个三重唱和一个大夏康舞。

这里没有摘引第五幕最后的曲子中最先提到的两首独唱，不仅是因为它们可能已被人们广泛知晓并经常在独唱会上演唱，而且是因为它们要以完整的形式才能在珀塞尔的音乐发展中显示出它们的重要性来。像《仙后》的其他几首曲子那样，它们近乎炫技咏叹调。意大利人和其他人把音乐传到伦敦，使珀塞尔知道同时代的作曲家所创作的咏叹调，他们包括蒙特威尔第的弟子卡瓦利（Cavalli）和切斯蒂（Cesti），可能还有斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti）。这些咏叹调中有许多由格罗西（G. F. Grossi）演唱，他被人们称为“西费斯”（Siface），是一个被詹姆斯二世教堂雇用的阉人歌手，在伦敦其他地方也受人称赞。珀塞尔因而在自己的大键琴曲作品中收进一首 d 小调称为《西弗契的告别》（Sifauchi's Farewell）的曲子。珀塞尔的华丽的咏叹调，例如“听那回应之歌”（Hark the echoing air）以及它的序曲、重复前导主题（motto）乐句、以及最后又回到开头的意念，这很难说是完全类似斯卡拉蒂与亨

德尔的从头反复乐曲（da capo）的设计；他们的设计是用对称的调的间奏曲去安排声音，这样，用乐器演奏者来代替歌手时，就产生一个协奏曲乐章。珀塞尔的织体（例如在《印度女王》中用双簧管和巴松管为虚幻魔怪伴奏）常常像协奏曲，但是他称作“曲调”（air）的曲子，比高巴洛克咏叹调更难以捉摸，甚至在他把意大利的形式与一个基础低音结合一起时，也是如此。

在《仙后》中和其后的戏剧作品中，对歌手提出的要求表明，甚至在合唱队中也需要有优秀的艺术家。演奏珀塞尔的交响曲也一定要有能力高强的领导者和其他能够灵活地演奏的人们，如果我们考虑到风格的变化需要连贯的思路，就可以看出这一点。《仙后》的吸引人之处还包括有许多舞曲，其节奏之美就是在法国作品中，甚至在拉莫的宝库中，也没有可以同它们相比拟的。

《印度女王》

与珀塞尔的其他“歌剧”不同，《印度女王》（The Indian Queen）首场不在朵塞特花园演出，而是在皇家

戏院演出，其地址就在现在的杜鲁巷剧院。人们探讨珀塞尔最伟大的戏剧音乐时，感到有两点遗憾：他的最后两部“歌剧”使用的音乐比以前的两部少得多；听众没有机会在这两部歌剧中听到一首以上的曲子，例如小号序曲，或“我想飞离爱情的痛苦”。有关的录音是很缺乏的。有些读者无疑地是够幸运的，他们拥有录音协会录制的《印度女王》的 LP 唱片（这是在法国制作的，有伯纳德〔Anthony Bernard〕精彩的指挥）。

《印度女王》的背景是秘鲁与墨西哥之间的战争。年轻的蒙特祖玛在打败了墨西哥的将军阿卡希斯之后，因卡让他选择他要的赏赐。他要因卡的女儿奥拉奇亚，但被认为这是傲慢的要求而遭到拒绝，他因此投奔了墨西哥人，却发现自己成为他们的王后赞波阿拉迷恋的对象。她与她的祭司兼魔术师伊斯莫朗商量，他用咒语（“你们两千位神明”〔Ye twice ten hundred deities〕）召来各种魔怪，其中包括了梦之神。卢利称之为 concert d'oubuoès 中的美妙的独唱（“不要企图知道绝不能泄露的事”〔Seek not to know what must not be revealed〕）没有预示任何痛苦的缓解。在她唱了迷人的“我想飞离爱情的痛苦”（I attempt from love's sickness to fly）之后，她的情绪变成愤怒。她要放火烧掉伊斯莫朗的庙宇。在逮捕

了因卡和奥拉奇亚之后，她把他们的蒙特祖玛带到太阳庙去作为牺牲献祭。“庙完全是用黄金制成的，四个穿着白衣戴着红羽毛的祭司站在血腥的坛前”。阿卡希斯企图去拯救，第一个被杀死，但吓人的仪式停了下来，因为传来革命的消息（革命常常是在地球上的那个部分发生的！）革命者宣告蒙特祖玛为王。他娶了奥拉奇亚为后。赞波阿拉用匕首自杀，因卡被释放，可能返回家乡。

我们不是一定能说清楚，为什么选出这些剧本中的一些部分配乐，而不是另外一些部分。我们也不知道是否德莱登和霍华德或珀塞尔本人提出珀塞尔应当配些什么曲子。我们预计是第一音乐、第二音乐和序曲，但在它们之后立刻出现了一个印度男孩与女孩古瓦拉的生动活泼的二重唱。他把她唤醒并逃离一个地方，那里不久就变成了战场——一幕有关流血事件的对话有一个奇怪的田园式的序曲。第二幕引入音乐以宏大的气势赞美墨西哥女王陛下——一个美妙的序曲（1694 年为“艺术的子弟来吧”的歌词作的序曲移成 C 调），接着是为赞波阿拉演出的假面剧，在剧中独唱者是“美名”与“嫉妒”。“美名”唱的英勇的歌“我们前来歌唱伟大的赞波阿拉的荣誉”（We come to sing great Zempoalla's glory），

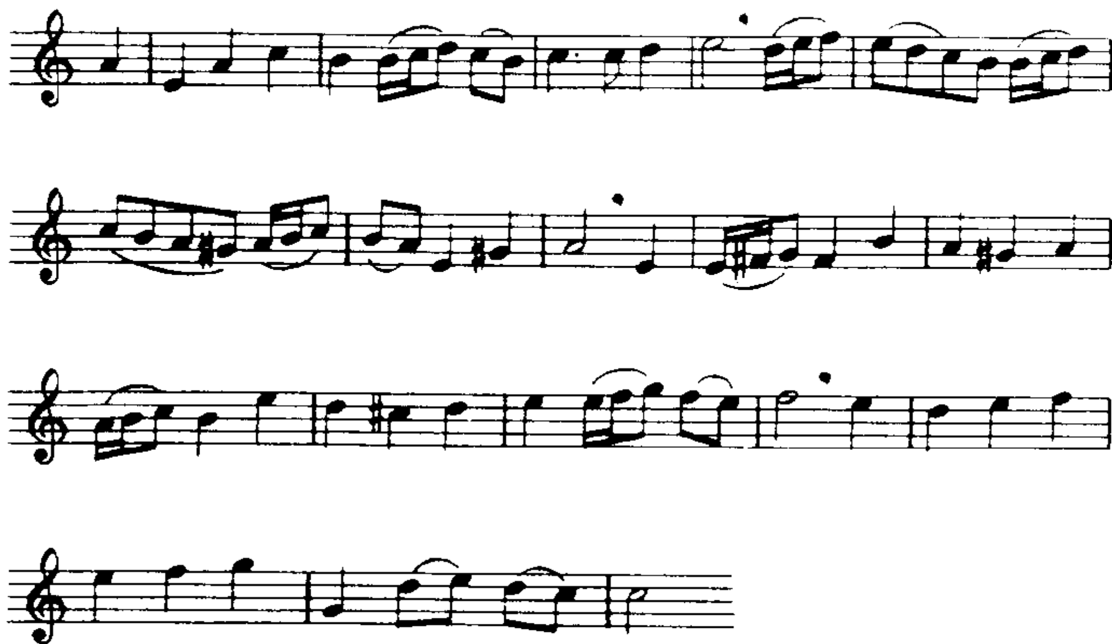
其后由管弦乐团和合唱队重复。到我们把它的两节歌听过几遍以后（就像“看哪，征服的英雄来到”〔See the conquering hero comes〕那样），我们感到它虽然宏大，但“嫉妒”的男低音独唱的对比却更有趣。他唱道：“这——是多么阿谀奉承的喧嚣，使我的蛇群嘶——地叫”。“嫉妒”的随从的合唱队也一起唱“这——”和“嘶——”，产生了有趣的拟声效果。

为第三幕所作的曲特别美妙，从伊斯莫朗的“你们两千位神明”开始，随之是魔怪们的二重唱“我们多么高兴”（How happy are we），接着由他们的合唱队唱“停止无谓的忧思”（Cease to languish then in vain）。这一幕结尾的曲子是回旋曲，是珀塞尔的器乐作品中最动人之一首。在这些曲子之间出现对话的段落。他没有把这一幕全部配乐，令人感到遗憾。这预示了拉莫的《达尔达诺斯》（Dardanus）中魔术师伊斯曼诺尔施魔法的那个宏伟的一场献祭的一场由于报信者报告革命消息而中断，只唱了一段交替合唱，但非常悦耳。然而，在这以前的一幕中有一首歌，可以选作这位作曲家所写的最优美的歌曲之一，虽然它的结构与布洛的“自我流放者”（The Self Banished）一样简单。它的歌词是“他们告诉我们说，你们天上的伟大权威，通过爱使你们的快乐与幸福

达到完美境地。啊，为什么你要痛苦呢?”我们在谱例32中只摘引了其旋律，为的是只用单独一行声乐线条去说明，强度是可以不断增大的。我们听说，珀塞尔赞赏合唱的辉煌、像宣叙调一般的朗诵、精通对位法、在和声上既保守又激进，然而，珀塞尔的崇拜者却想珍藏他的一两部作品，在其中保存有他们的英雄的天才的精髓。一位崇拜者摒弃所有的辉煌场面与朗诵，而只保留这一首歌曲。

谱例 32

旋律:《印度女王》第四幕



不难想到，德莱登和霍华德希望珀塞尔为最后的婚姻假面剧作曲，但珀塞尔也许认为没有必要，也许觉得自己工作过量而没有这样做。他对另行采用了一个序曲而没有感到不安，也许还会从他以前的剧院音乐甚至颂歌里选一些出来，编成最后假面剧的配乐。他弟弟为终乐章配的乐，尤其是强有力的第一首，被有些评论家贬得太低。他们是事后诸葛亮，知道谁是作曲者才这样去非议的。对他们也要说句公平的话，其中一位评论家指出，“丹尼尔·珀塞尔的 d 小调”还在被人们唱着，因此教堂唱诗班是知道丹尼尔的专业能力的，但只是由于他与亨利的这么丰富创造性距离得近，而给他造成了不利条件。

《暴风雨》

当洛克出版他为 1694 年演出的《暴风雨》（The Tempest）和夏德威尔的另一部精品所配的音乐时，他宣称在把“歌剧引进英国这方面，没有人比我做得更多”。以他特有的坏脾气他抢先说这话，企图消除人们的批评。一位作曲家，如果他不像“伯琴·斯托特（Botching Stult）那样，不得不把给大人做的衣服裁小了

给小孩子用"，那么他也就不在乎曲子中"有些声部的最大音域"。要是能够知道他对《暴风雨》一剧于1695年重演时委托珀塞尔所配音乐的意见，会是有趣的。洛克并不是为早期的演出配乐的惟一作曲家，因此韦斯特拉普就能够利用出色的摘录，来把里吉奥（Pietro Reggio）对"吹起来，你们地下的风"（Arise，ye subterranean winds）的配乐与珀塞尔那首著名的歌曲作出比较❶。

如果这里的摘录只是为了增进食欲的话，大可闭上眼睛从总谱中随便哪一页里摘出来。我们只选了两个例子（谱例33和34）用来说明在珀塞尔那么接近死亡时，他预见到在意大利得到巩固的巴洛克风格，但在英国却与亨德尔相联系。谱例33中一个合唱的开头可能会被人当成是亨德尔所作的，但它摘自的整首曲子就不能这么看了。合唱是对两个魔鬼的回答，魔鬼问道："野心，那乌黑的恶魔，他住在哪里？"霍尔斯特和他那一代的其他几位音乐家，正当地热衷于让人们更多地了解英国的音乐宝库，对珀塞尔"屈从"于国际形式和公式表示

---

❶ 见J. A. 韦斯特拉普：《珀塞尔》，音乐大师丛书，登特出版，1965，145～146页。

谱例 33

合唱：《暴风雨》

In Hell, in Hell, in Hell they shall reign, And for ev-er, for

ev - er, and for ev - er shall suf - fer the pain. In

（歌词中译：在地狱，在地狱，在地狱他们将掌权；将永远、永远、永远地忍受痛苦）

遗憾，他们更欣赏他的弦乐幻想曲和奏鸣曲。珀塞尔有着坚强的个性，即使人们认为他屈从，他也不会丧失这种个性。亨德尔也是如此，他除非被迫写得太多和太快。珀塞尔的理想倾向于斯卡拉蒂那样的咏叹调形式是很明显的，这从一首咏叹调的简要开头（谱例 34）可以看出来。这一咏叹调在三拍速度的中间部分在属调上结束以后，实际上标有返始记号。

谱例 34

Da capo aria

to four more bars

[Aeolus]

Come down, come down, come down my

blus - ter-ers.

Come down, come down, come

(歌词中译：下来——下来，——下来——我的喧嚣者)

《暴风雨》没有前面的第一和第二音乐，它有一个短而非常优美的为弦乐器写的序曲。在权威性的版本中没有它，但在皇家音乐学院的图书馆的手稿中找到它，手稿的标题是“P 先生的歌剧的序曲”并有“H. 珀塞

尔先生”的签字。因为它不属于任何其他歌剧，而且本质上又这样值得称赞，人们对它被收入登特的总谱内是无可置疑的。

第一幕是道白的。第二幕第三场，从“一个荒岛”开始才有音乐。唐斯说，在朵塞特花园演出的较早的《暴风雨》是“由夏德威尔先生制作的一部歌剧，采用了全新的东西，例如布景和机械上画了无数空中的魔怪，一个桌子上摆有水果、甜食和各种美味的菜肴，当特林库洛公爵和他的同伴要用餐时，那些东西都飞走了。”这说明了谱例33中的魔鬼和大咏叹调“吹起来，你们地下的风”，接着是一个表现风的舞蹈（珀塞尔一定是因时间紧迫，他大胆地从卢利的第一个歌剧《卡德摩斯与赫耳弥俄涅》（Cadmus et Hermione）中取来了这个舞曲，这一歌剧曾经在伦敦演出过）。第三幕中有埃里厄尔对费迪南德施魔法时的悦耳的独唱。头两首“来到黄沙中”（Come unto these yellow sands）和“整整有五呺深”（Full fathom five）以合唱结束，但当它们作为没有戏剧内容的独唱歌曲来唱时，它们丧失了很多魅力，这不是孤立的情况。接着就是“擦干眼泪”（Dry those eyes），它有着掌握得很好的间奏曲咏叹调与基础低音的结合，还有很具有亨德尔风格的“慈

祥的命运微笑了"（Kind Fortune smiles)。第三幕以魔鬼跳着舞返回作为开始，这一幕只有另一段音乐，即：朵林达的"亲爱的美少年"（Dear pretty youth)。正如我们所料，第五幕具有达到顶点的辉煌场面，它是一个类似假面剧的综合，太长了，以致不能称之为一"场"，却包括有宣叙调、曲调与合唱。其中的人物是：尼普顿、安菲特里蒂、埃奥拉斯、尼雷兹和特里顿。在手稿中没有最后的夏康舞曲，也没有包括任何舞曲，但很难相信没有请舞蹈设计者为这个宏伟的结尾作出设计。也许采用了从其他歌剧的音乐中选出的一首芭蕾舞曲。

有人问，为什么在《仙后》与《暴风雨》中，没有人交给珀塞尔一个脚本，使他可以为更多的莎士比亚的原句配乐，其中包括主要人物说的话。门德尔松的情况使我们找到了一个解释。确实，最后（在柏林）编出的他为《仲夏夜之梦》的配乐版本中包括一个"你们这些有斑点的蛇"（You spotted snakes）的二重唱和"情节剧和小精灵进行曲"（Melodrama and March of Elves)。后者的词没有指明是莎士比亚创作的。很少有人听过这些曲子，而且门德尔松的精制的总谱中没有对"讲话"的配

乐，尽管剧中有许多抒情的讲话。没有一个伟大的剧本能用来作为歌剧脚本，除非像博伊托（Boito）那样为威尔第提供了服务。这不仅因为音乐需要时间来展开并产生效果，而且因为音乐无法表达出用某些连接词引出的句子（例如，“当这事件发生时……”）。许多不好的脚本有的是叙述，而不是一系列的情景。无论是《费加洛》（Figaro）这样的喜剧或是《鲍里斯·古德诺夫》（Boris Godunov）那样的悲剧，伟大的歌剧以不断地停止或前进的方式来处理一个故事的。它那最令人难忘的音乐从情景中取得情绪与感情，这些情景不加以叙述也可以是很清楚的。穆索尔斯基（Mussorgsky）把他的杰作叫做一组“图画”。珀塞尔不是不能掌握叙述，也不是被迫使用那些令人生厌的冗长的宣叙调，他所选的那些宣叙调是有很强烈的效果的。说话的部分推进故事的发展，如果在其中没有足够的机会使音乐比语言更有力地作出表达的话，那么他或“歌剧脚本的作者”创作这些部分就是不知羞耻了。

责备商业性剧院漠视珀塞尔的歌剧是没有道理的。我们不知道付给参与者多少钱，也不知道制作人能在多大范围内从皇家公务员和宫廷音乐家那里获得帮助，但

可以肯定的是，复辟时期舞台的大小及陈设、合唱队、交响乐团和木工设备等等，都不能与现代歌剧院相比。只要考虑一下阿伦德尔（Dennis Arundell）在剑桥演出《迪奥克莱西恩》时的节目单上描写得很好的一个细节，就可以明白了。他写的是关于视觉幻想的问题：

> 使用烛光不仅没有妨碍、反而能增强戏剧令人惊奇的效果，把烛光直射、反射或用颜色片盖住光辉，照在一个画得很好的布景上，给人一种完全辉煌的印象或者隐秘的神秘感，这是今天尽管用现代的装置也是难以做到的。装饰很多的服装是需要的，以便使主要演员显得突出。在平面上画的布景能产生实实在在的现实印象，经现代使用灯光的固定装置更好，因为后者很容易显出不真实来。远距离是用细致的透视画法来表示的。这一点在《迪奥克莱西恩》的结尾，采用入场办法来加以突出。演员一个比一个离观众远，让矮一点的演员跟着高一点的入场，高大的男人、普通高矮的男人和女人、年轻人、男童和女童，最后是小孩来自舞台最深远的地方。

"演出"的长度和演出宣言可以带来不少营利，这表明经费开支并不能阻止制作人在拥挤的剧场（可以容纳几百人而不是几千人）里制造出崭新的、激动人心的戏剧效果。这也说明了 1637 年以后在威尼斯立刻建筑新的歌剧院或把剧院改为歌剧院的原因。当时圣卡西亚诺剧院为公众提供过去只给王公和有钱人看的歌剧，这些人有钱可以组织为私人的演出。在英国复辟时期，剧院首先把过去宫廷假面剧中令人惊奇的内容引进伦敦的话剧中。

今天在一般的伦敦剧院演出珀塞尔的歌剧，要对以下各项支付费用:

一、演员，按工会的规定支付工资。他们在朗诵一些术语时，现在有许多观众会感到是矫揉做作和不自然的，这在莎士比亚时期不会这样。现在的演员受过良好的训练，因此不会马上做出从联想到嘲弄这样的反应来。

二、一个多才多艺的和高度专业化的合唱队，最好是年轻人的嗓音。

三、一个交响乐团，弦乐器比珀塞尔的小得多的剧院需要多一些（但外加的管乐器可以一样多）。

四、独唱歌手，不懂得颤音、突然降音、急发音等

现代人用来掩盖他们不愿意培养出美声唱法的种种技巧。(所谓美声唱法，就是不论什么音程上的完美的发音，以及在唱出乐句时完美地呼吸控制。）独唱歌手包括高男高音。

五、舞蹈演员，包括独舞者和芭蕾舞团。

今天我们有艺术委员会和其他补助机构，但我们不禁要感到困惑的是：公众的钱花在一些国际著名人士身上，以便演唱普契尼（Puccini）的和其他流行的歌剧，可是这些是可以从许多种录音上听到的，有的还是由同一些歌手演唱的。除了《狄朵与埃涅阿斯》之外，人们只记得有次把珀塞尔的歌剧在柯芬园演出，这确实是《仙后》的一次豪华的演出，用的是梅塞尔（Oliver Messel）的设计。那是在二十世纪三十年代，第二次世界大战之前的几年，所需的费用据说主要是由科克兰（C. B. Cochran）负担，其他私人捐助者负担短期演出的费用。音乐是由兰伯特（Constant Lambert）指挥的。这次演出，是剑桥大学的一系列演出近十年之后的一次。阿伦德尔参与剑桥的演出，而促成者是登特教授。对许多人来说，这些作品中有许多使他们第一次看到和听到珀塞尔晚年作品的主要精彩部分。

我们确实从它们那里学到了东西，尽管我们还不能

期望它们在商业的剧院和受补助的剧院中上演（从广播中听到这些音乐我们就很感激了），唱片公司也不会争着出珀塞尔的“歌剧”，但是还有不少地方，有着充满年轻而酷爱音乐的人们，他们有大厅、小剧院和其他适合的地方，还有音乐研究家与文学史家。这些地方就是大学、音乐学院和其他教育机构。

应当特别提到这些机构之中的一所：诺丁汉大学有机会利用它的大厅而不受限制。基斯（Ivor Keys）是当时的音乐教授，威莱特（Hugh Willat）提供了有关斯图亚特假面剧和复辟时期剧院的专门知识，佩利（Christine Pirie）提供了有关布景与服装的知识。在 1956 年高度成功地演出《亚瑟王》达一周之久，接着是 1959 年的《仙后》和 1963 年的《迪奥克莱西恩》的演出。阿伦德尔是演出的制作人。

如果我们严格地按本书各章的标题把珀塞尔的音乐归类的话，我们应当把他的最流行的许多歌曲和一些最著名的舞曲及器乐曲归入“剧院与戏剧音乐”一章中。虽然我们从青年时代起就知道它们，我们还需要查参考书以确定它们的戏剧的出处。在学校里会唱“我想飞离爱情的痛苦”的人中，有多少人知道《印度女王》呢？

在布里顿从本恩（Aphra Behn）的选本把《阿卜代拉泽》，或《摩尔人的复仇》（The Moor's Revenge）中的一首回旋曲，选入他谱曲的《青少年管弦乐指南》（Young Person's Guide to the Orchestra）之前，又有谁知道其中这首很精彩的回旋曲？因此，任何关于“歌剧”以外的通常是单独演奏的歌曲和舞曲的讨论，将放入最后一章里面。

舞曲和歌曲

如果不问在听到布里顿的那首曲子之前谁知道那首回旋曲，而问谁认得并说出下面摘引的（谱例35）曲子的出处是什么地方，那么上一章的结尾就会更加使人丢脸。这是一首舞曲的第二部分，出自《阿卜代拉泽》，就像歌曲“卢西达是迷人地美丽”（Lucinda is bewitching fair）一样。在写这本书之前，我这个提问者认不出这首舞曲或歌曲是为《阿卜代拉泽》写的，直到再翻阅了几页之后才认出来。但是，既然这剧本是在珀塞尔一生的最后几年内演出的，音乐必然是高质量的。事实是，珀塞尔还有许多作品应当公诸于世，有许多已经被珀塞尔学会的主编们所发现的，还需要为人们所知，并且按它们的质量理应当得到的那样广为流行。

如果珀塞尔活到亨德尔来到英国之时，他应当只有五十三岁。到那时，甚至在那时以后，他的有限的一些歌曲和舞曲还在流行。它们很有名，因此盖伊把它们用

谱例 35



在《乞丐歌剧》(The Beggar's Opera) 中。但是，从那以后，甚至在像由蒂皮特和贝格曼或布里顿和皮尔斯(Pears) 编的选集之后，我们对珀塞尔的舞曲和歌唱的熟悉程度并没有大大增加。这是因为选集以及单行本首先是从普莱福德的收藏中，主要是《英国的奥尔菲斯》中选材，并从“歌剧”里选材，而人们希望，歌剧中的

曲子只有按它原本在剧中的样子去听它。

霍兰德(A. K. Holland)写道:"拿开了舞台的话，他的音乐中最有价值的东西十分之九就失去了。"[1] 十分之九是一个可以原谅的夸大的数字，但我们可以同霍兰德一样为以下事实感到惋惜：普莱福德发行的《戏剧乐曲选集》(A Collection of Ayres for the Theatre，1692)，可能是由珀塞尔夫人监印的，只选用了很少的珀塞尔一些幕间曲和舞曲。这些曲调在十八世纪德莱登、康格里夫(Congreve) 以及类似的作家的剧本中被沿用。除了"歌剧"中所包括的以外，我们很少听到珀塞尔的其他用器乐演奏的剧院音乐。我们是不是不愿意把那些并非出自同一部作品的曲子编集在一起呢？有一些从《殷勤的印度人》(Les Indes Galantes) 选出的组曲不同版本相互竞争的录音，我们有时还听到从《仙后》一剧中选出的组曲。但是，有足够的从各种来源得到他的戏剧配乐（序曲、幕间曲和舞曲)，可以编成几本很精彩的珀塞尔组曲集。

《格罗夫音乐及音乐家词典》的目录并不支持霍兰

---

[1] A. K. 霍兰德《珀塞尔：英国音乐传统》(Purcell: The English Musical Tradition)，伦敦贝尔 (Bell) 出版，1932。

德的说法，即使那“十分之九”包括了“歌剧”中的歌曲。题为“为剧本配的音乐和歌曲”的单子，比题为“具有通奏低音的歌曲”的单子要短得多。如果我们把“具有通奏低音的三重唱和二重唱”以及“圣歌”加到颂歌的“歌剧”中的独唱中去的话，总数将超过三百首。第一个单子告诉我们，珀塞尔的八十首歌曲分散在大约四十四个剧本里（多少不一），因为在许多剧本里只有一两首，其他的有八首；不妨从一个剧本中显示一下那些没有得到展现的曲子。

珀塞尔在他有生的最后一年，为博蒙特和弗莱彻所写剧本《邦杜卡》或《英国女英雄》（The British Heroine）的改编本配乐。剧名和主题（英国人反对入侵者，但这一次是罗马人而不是撒克逊人）使我们想到《亚瑟王》或《英国名人》。博迪西亚（博蒙特和弗莱彻原著中的“邦杜卡"）得到卡拉克塔卡斯（他一定是起死回生的！）的帮助，领导英国壮士。这个故事很可能曾用于德莱登的一部“歌剧”里。《格罗夫》的单子上列有《邦杜卡》中的三首歌，而没有提到其他音乐，即“英国人打中要害”（Britons strike home）、“听啊，你们英国的神明”（Hear，ye gods of Britain）和“啊，引我进和平的黑暗处”（O lead me to some peaceful gloom），

这是按顺序排列的。事实上它们不过是在巫师庙中那一场的最精彩部分。几个独唱歌手用男低音轮流地反复唱巫师长的祷告，每个人都有合唱来伴唱；合唱也协助两个女祭司唱出的祈祷段落，她们唱时有两个长笛伴奏。小号的声音引入一个有尚武精神的二重唱“英国人打中要害”，形成了激动人心的终曲。这曲子写入剧本的总谱并在剧中演奏，就比亨利·伍德在逍遥音乐会中所演出的“海之歌”（Sea Songs）所给人的印象深刻得多。

描写对一部歌剧来说是重要的这一场，只是为了使我们能想像出，在剧院中实际演奏的音乐同只是列入目录中的音乐之间的差别，甚至在一部戏剧中有名字的歌曲，不一定表明除了歌曲本身再没有其他音乐、合唱和器乐演奏的配乐了。另一方面，可能在许多剧本中有不只一首歌，它们的作用仅仅是把道白改变一下，就像莎士比亚在《第十二夜》（Twelfth Night）中让费斯特唱的那些歌曲一样。那个单子以1680年为李（Nathaniel Lee）的《西奥多西亚斯》（Theodosius）配乐的八首歌曲开始，它们的题目是“啊，残忍而狠心的命运”（Ah！ cruel bloody fate）、“向爱神木的树荫欢呼” （Hail to the myrtle shade）、

"听啊，看那天上的合唱队"（Hark，behold the heavenly choir）等等。这说明，为戏剧所配的乐比为歌手唱的歌词配曲来得多。就像塔特在1681年改编的《理查二世》（Richard Ⅱ）中一首著名的歌曲"从人的眼光中消失"（Retired from any mortal's sight）那样。另一方面，珀塞尔在1688年为杜菲（Durfey）的《愚人的肥缺》（A Fool's Preferment）或《但斯特伯尔的三位公爵》（The Three Dukes of Dunstable）写了八首歌。它们之中包括"我叹息，我憔悴"（I sighed and I pined）、"I'll mount to yon blue coelum"、"我要驾天狼星航行"（I'll sail upon the dog-star）和"没有比女人更要命"（There's nothing so fatal as woman）。这些题目表明，没有配乐或宣叙调伴随它们，也没有像歌剧中那样的吸引人的场面。我们倒是想像，采用它们是为了排遣那些一时的情绪，甚至是悲怆的情绪，就像在《乞丐歌剧》中那样。

我们已经知道《阿卜代拉泽》中的两段精彩的器乐作品，但为那剧本写的惟一的歌曲"卢西达是迷人地美丽"并不是一个音乐结构的组成部分；"来吧，不要停留"（Come away，do not stay）和1692年德莱登和李的《伊底帕斯王》中极其美妙的"奏一会儿乐"（Music for

awhile）也不是。在那一年，夏德威尔的《浪子》（The Libertine）指出了是哪些乐派造就了珀塞尔最著名的歌曲“仙女与牧童来啊”（Nymphs and shepherds，come away；也可能“最美的小岛”更为著名）。我们无需查完整个单子去说明，珀塞尔有多少用来独唱的歌曲原本是为剧院写的。为杜菲的《唐吉诃德》（Don Quixote）第三部分的“来自玫瑰的凉亭”（From rosy bowers）配乐时，珀塞尔已有病在身，他已为这剧本的前两部分谱写了歌曲。

也许最经常称赞珀塞尔的话是关于他对英国语言的巧妙配乐的。当音乐与“男人是为女人造的”（Man is for the woman made）这种直截了当的歌词，或者虚张声势的和社交场合使用词句联结在一起时，人们立刻会想到“合适得像手套一样”这个比喻；对于较长的和较温柔的作品像“在里奇蒙山之崖”（On the brow of Richmond Hill）或“仙女与牧童”也是一样。但是，对于那些有着一大段连续十六分音符和大跳音程的更为浮华和具有意大利风格的乐曲来说，这手套就撑得太长了。甚至在它们中间，我们也可大海捞针地寻找一个不适合英语重音与发音的习惯的乐句。普莱福德（英国一些作曲家的好友，本人也不是很差的音乐家）和他的儿子亨利

(他和他的父亲合作直到后者于 1686 年逝世) 两人在合写的序言中对此事大加赞扬。亨利继承父亲的事业，从此负责《英国的奥尔菲斯》和刊载有珀塞尔晚期的和最好的作品的出版物。然而，让我们注意到：如果仅仅是由于密尔顿在致亨利·劳斯的十四行诗中称赞了珀塞尔，里面说，“哈里[1]那曲调优美而节拍很好的歌曲”，那么，对任何专业的音乐家都不会留下深刻的印象。劳斯很幸运地被邀请为《克莫斯》配乐，尽管“甜美的回声”(Sweet echo) 这样的一首歌没有被人们看不起，但是，密尔顿声称是劳斯“第一个教导”本国作曲家“正确的音符与重音”，那就是废话了。再者，为本国语言配乐时不窜改其重音，是对天资最差的学作曲的人的要求。

在珀塞尔 (或舒伯特或福雷) 与亨利·劳斯之间的区别不在于正确地处理语言，而在于以下事实：在一个伟大的作曲家的心目中，语言代表着一个音乐概念，而不仅是用来谱上音乐的东西；亨利·劳斯虽然是一位值得尊敬的音乐家，却不是这样来看待语言的。(他的弟弟威廉比他有才能，也许因为他不依赖词句，而是因为

[1] 哈里 (Harry) 是亨利的昵称。——译注

他的器乐合奏曲会创造出节奏和织体来。）只是“像一只手套那样”仅仅让音符去适合歌词呢，还是在阅读歌词时取得有关美妙旋律的灵感，并把这种意象看作是歌词所引起的呢？这两者之间的区别可以用一出模仿剧表现出来。把“最美的小岛，超过一切的岛”这歌词交给一位不高明的作曲家，请他为一位好的独唱歌手配曲，那么，他会在“超过”这词的第二音节上用上华丽的急唱，而肯定不会在“最美的”一词的第二音节用上比第一音节长的音符。单纯的配乐就会产生像谱例36a那样的情况；而根据我们正在考虑的观点，谱例36b就不会被认为是难以忍受的了。

谱例36

A. Fair - est Isle, all___ isles ex - cell - ing

B. Fair - est Isle, all isles___ ex - cell - ing

（歌词中译：最美的小岛，超过一切的岛，最美的小岛，超过一切的岛。）

宣叙调自然要求那种最接近于演员说话的配曲，正像吕利所知道的，法国人不能接受把他们的语言处理得

同意大利的宣叙调一样的作法。吕利的有节奏的诗句（vers mesuré）是在仔细研究了悲剧演员之后完成的，可能在我们看来有些缓慢的沉重；而珀塞尔的可以在一个地方进行得快，在另一地方又是明显地缓慢，它差不多总是（用大键琴的和声）具有引人注目地变成咏叙调的趋势。这一点可以从近年来为人们喜爱的一首曲子来说明，那就是叫做“圣玛丽亚的劝导”，是宣叙调、咏叙调和咏叹调的综合，说的是玛丽亚在全家去圣殿时丢失了孩童耶稣时的焦虑。除非从这首优美的作品中摘引非常长的段落，否则很难说明问题，再进一步从珀塞尔的歌曲宝库中再大量摘引一样。若要全面恰当地说明它们，需要像卡佩尔（Richard Capell）写《舒伯特的歌曲》（Schubert's Songs）那样，进行全面的研究。在从事这种研究之前，建议读者参考韦斯特拉普所著《珀塞尔》的 160～171 页，也参考那本有代表性的书的最后一章。为了写作本书，作者已大量查阅该书。本书仅仅概述它最后的评语，除非采取更为老实的办法大胆地剽窃这些评语。

珀塞尔突出的才能是掌握旋律，而旋律是不能利用对它的和声状况的想像力成功地构想出来或作出修改的；而他掌握旋律天赋的最吸引人之处，是在他的声乐

线条中。尽管现代音乐的进步，大多数听众把掌握旋律的天赋看得比其他因素重要，尤其是在今天的歌剧中，他们期望道白能引人注目地转变成为抒情的表达方式。因此，韦斯特拉普在结束他对珀塞尔的赞美之词时，引用了霍普金斯（Gerard Manley Hopkins）关于珀塞尔的一首十四行诗，里面说“正是那千锤百炼的特性激励着我”，“难道有别的更能表达一位伟大艺术家那执着的创造能力吗?”

珀塞尔的品格和个性

珀塞尔同时代人的大量著作都使我们确信，他是作为一位艺术家而极受人钦佩的。没有人直接证明，作为一个人他也受人们爱戴这一看法，但在文件上并没有提出可以怀疑这一点的证据，因此我们有理由相信它。珀塞尔时的伦敦，记日记准备日后出版的人和爱说人闲话的人很多，如果任何有名的人物曾有异常行为，是个“怪人”，他们就会让我们知道，更不用说爱喝酒或者行为放荡了。杰出的布洛的学生们说他“道德上无可指责，性情仁慈，但不能说他完全没有骄傲的污名”。他们是否漏掉了关于布洛的这位最好的朋友和弟子的任何公正的评论呢？

肖像中的珀塞尔比他本人显得老。年长者喜欢与他为伍。韦斯特拉普说得对，纳勒（Kneller）的画像，“是一个理想化了的青年的肖像”，让他穿上浮华的和作为官职标志的服饰，正像我们看到的复辟时期的其他人

物的正式肖像那样。可能更像他本人的肖像是《三声部奏鸣曲》（Sonatas of Three Parts）一书的卷首插画，表现出一个丰满但不肥胖的活跃于交际场合的男子。霍金斯（Hawkins）认为珀塞尔是一个酒徒，这是没有根据的，尽管我们注意到在他一双大眼睛下面有一个大的罗马式鼻子和富于幽默的嘴，还有刚出现的双下巴。一个饮酒上瘾的音乐家，能够在那么短的时间内那么仔细、那么熟练并以如此惊人的把握作出那么多的乐曲吗？这样杰出的人哪怕只有一次"在别人的影响"下疏忽职守，却会不引起人们的批评和谴责吗？

在他那个时代，供应"酒馆幽默轮唱歌"（tavern catch）或"粗俗喜剧"的音乐，并不表示一个人的堕落或喜欢放肆。因为没有人提到"我们的奥尔菲斯"有任何放荡行为或者不善交际，我们就相信他是被音乐家和其他人所喜爱的。有一个文件为人们热切地引用，那是从一个名叫阿斯顿（Anthony Aston）那里来的，谈到珀塞尔对鲍恩（Jemmy Bowen）的态度，鲍恩是一个最高音部的好歌手，在珀塞尔的几部作曲中担任独唱角色。

"有些音乐家叫他在一个地方缀以装饰音和加花变奏。珀塞尔先生说：'他能比你我教他的更为自然地缀

以装饰音。’”

是随和呢，还是精明呢？两者兼备。那些肖像不是表现出一种平静的精明吗？确实是这样，我们从那上面看到这个人在他短暂的工作之余欢迎他那些欢乐的同伴，不仅因为他喜欢欢乐，也因为了解那些他愿意取悦的人的趣味是敏感的。在伟大的艺术家当中有两个是放荡和不善交际的（他们有时候很可怜），并不能说明那些冷淡的、内向的、狂热的或自我放纵的人才正常地具有音乐天才。我们想像珀塞尔同莫扎特一样，享受人生的乐趣（在他有机会以此来振作精神的时候）。也像莫扎特一样，他是一个爱好家庭生活的人，并且同邻居和睦相处。幸运的是，他展示他的天才的时代和地方，没有使他对艺术的理想主义的追求成为他追求生活和物质享受的障碍。

生平摘要

1659　亨利·珀塞尔诞生，演奏家和歌唱家托马斯·珀塞尔的次子。在决定把查理二世由流放之地接回以前，佩皮斯把托马斯·珀塞尔和洛克当作“音乐大师”而会见了他们。托马斯在查理二世加冕典礼上演唱，并成为皇家教堂的侍从。因缺乏记载，我们推测亨利诞生在他父亲的教区西敏寺，并于夏末或秋初在那里受洗礼。

1669　被编入以库克为队长的皇家教堂唱诗班成为歌手，1672 年具有旅行经历的原唱诗班歌手汉弗莱继任库克的职位。在亨利倒嗓之前，他谱写了许多赞美诗和歌曲。

1673　担任皇家乐器保管师欣斯顿的助手。次年汉弗莱逝世，布洛（年二十六）被委任为皇家唱诗班的教师，并成为珀塞尔的导师，这两个职务都是非正式的，按规定交学费。珀塞尔的一些歌曲出

版。

1677 担任小提琴合奏队（即皇家弦乐团）的侍从作曲家。

1679 担任西敏寺大教堂管风琴手，他以前在那里曾是管风琴调音师和曾抄写过管风琴分谱。

1680 写出四声部幻想曲，珀塞尔的欢迎颂歌的第一首和他第一部成名的剧院音乐是为李的《西奥多西亚斯》创作的。

1681 珀塞尔和弗朗西斯·彼得斯结婚。几次被委托创作剧院音乐。

1682 继布洛成为皇家教堂的管风琴手之一。托马斯·珀塞尔逝世以及亨利的第一个孩子夭折。

1683 写出三声部的奏鸣曲。为安妮公主婚礼作颂歌。为圣塞西利亚节创作两首颂歌。继欣斯顿担任国王的管风琴制作师和管理师。被选上到寺院教堂举行的管风琴制作师比赛上演奏哈里斯（Renatus Harris）制造的管风琴。

1685 查理二世逝世。4 月，詹姆斯二世加冕典礼上演奏的音乐包括珀塞尔的“我的心正在撰文歌颂”。在蒙茅斯的叛乱被平定后，写了一首欢迎歌曲。

1686 写出欢迎歌曲“你们爱唱歌的缪斯们”以及《令人愉快的音乐指南》第二卷中的轮唱和二重唱。

1687 为国王诞辰创作欢迎歌曲“吹起小号”。为普莱福德的逝世创作挽歌。在《音乐剧院》中发表了一些歌曲。本年及次年写出了许多赞美诗。

1689 威廉三世和玛丽的加冕典礼，被选入“国王御用音乐队”。《狄朵与埃涅阿斯》在切尔西的牧师学校上演。

1690 写作了大量剧院音乐，包括为《迪奥克莱西恩》作的曲，其后出版。

1691 为德莱登的《亚瑟王》谱曲，还为无名氏的《难解之结解开了》(The Gordian Knot Untied) 谱曲。

1692 写出《仙后》。为《浪子》及其他戏剧作曲。在伦敦书籍印刷出版经销同业公会会所演出颂歌“好啊，聪明的塞西利亚”，珀塞尔唱了男声最高音部的独唱。

1693 写出女王生日颂歌“庆祝这节日”。在《神圣的和声》(Harmonia Sacra) 第二部分发表一些圣歌。几首世俗歌曲出版。至少为九部剧本配乐。

1694 修订普莱福德的《音乐技巧入门》，比上一年写

作更多的剧院音乐。为圣塞西利亚日创作《感恩赞和 D 大调欢乐颂》。出版了更多的歌曲。

1695 为玛丽女王葬礼作曲。为女王逝世作挽歌二首。为九个剧本作曲，其中包括《阿卜代拉泽》和《邦杜卡》，但最值得注意的是《暴风雨》和《印度女王》。珀塞尔逝世于 11 月 21 日，五天后以很高的荣誉葬于西敏寺大教堂北侧廊靠近管风琴处。墓碑上铭刻有“已去了那有福之地，只有在那里他的和声才能被胜过”。

本书所述主要作品

Abdelazer	阿卜代拉泽
anthems	赞美歌
chamber music	室内乐
Chacony in G minor	g小调夏康舞曲
Fantasias	幻想曲
Pavan in G minor	g小调帕凡舞曲
Sonatas	奏鸣曲
church music	教堂音乐
B flat Service	降B调礼拜音乐
G minor Evening Service	g小调晚祷音乐
dances	舞曲
Dido and Aeneas	狄朵与埃涅阿斯
Dioclesian	迪奥克莱西恩
Fairy Queen, The	仙后

incidental music	配乐
Indian Queen, The	印度女王
King Arthur	亚瑟王
music for occasions	应景音乐
odes	颂歌
to Charles Ⅱ	颂赞查理二世
to James Ⅱ	颂赞詹姆斯二世
to Queen Mary	颂赞玛丽女王
to St Cecilia, 1683	颂赞圣塞西利亚
to St Cecilia, 1692	颂赞圣塞西利亚
overtures	序曲
religious music	宗教音乐
songs	歌曲
Tempest, The	暴风雨
theatre music	戏院音乐